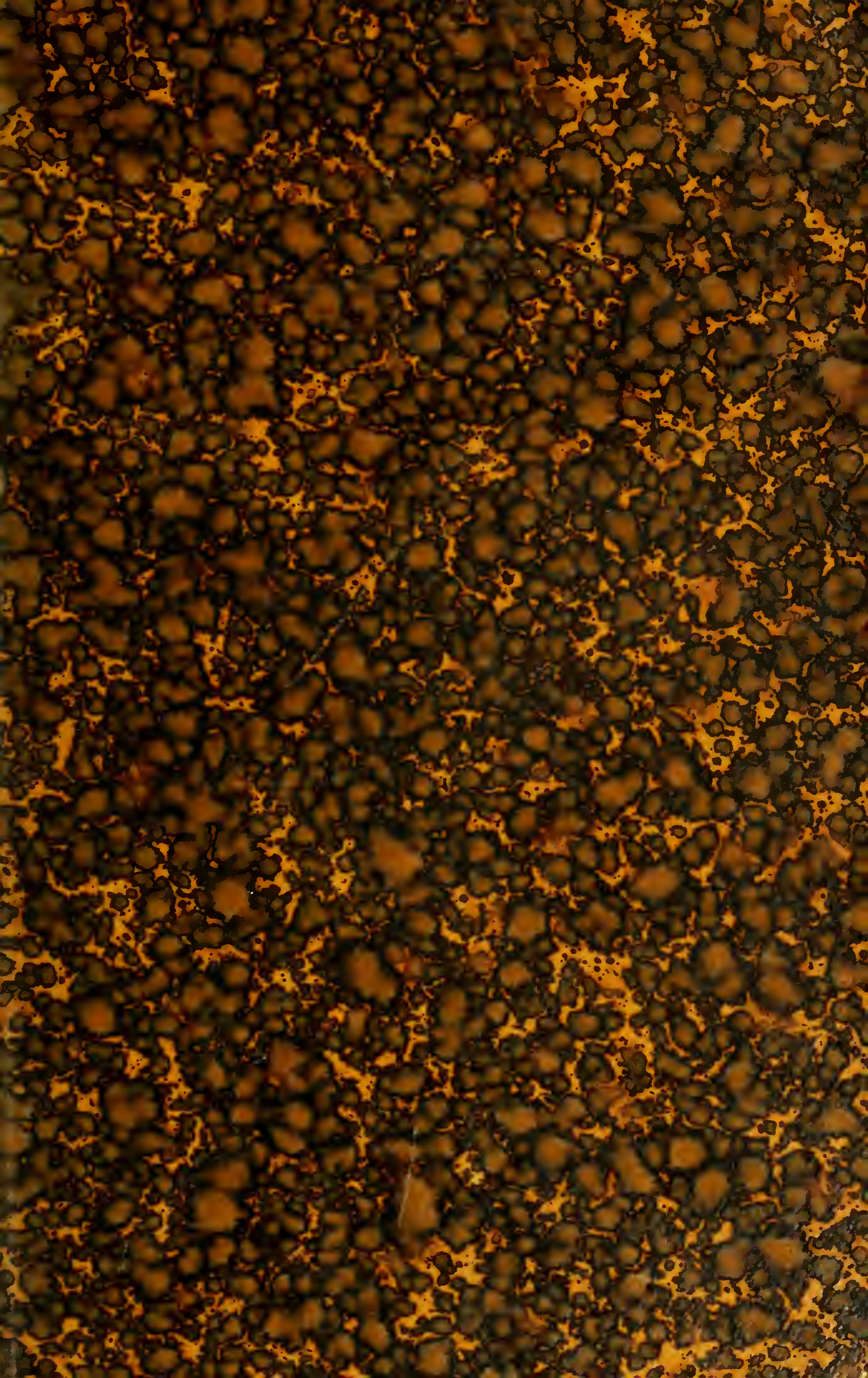


Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XLVII.

# Albert Lindner
## als Dramatiker.

Mit besonderer Berücksichtigung
seines „Brutus und Collatinus“
und
seiner „Bluthochzeit“.

Von

Dr. Franz Koch.




WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1914.

# Albert Lindner
## als Dramatiker.

Mit besonderer Berücksichtigung
seines „Brutus und Collatinus“
und
seiner „Bluthochzeit“.

Von

Dr. Franz Koch.




WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1914.



Rammingsche Buchdruckerei (Inh. M. Rautenstrauch) in Dresden.

Meiner lieben Mutter

gewidmet.

# Vorwort.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Anregung Jakob Minor, in dessen Seminar sie in ihrer ursprünglichen Gestalt als Doktordissertation entstanden ist. Nach dem Tode des Gelehrten nahm sich ihrer der Herausgeber dieser Sammlung aufs freundlichste mit einer Sorgfalt an, die sie bis zur Drucklegung begleitete. Es sei mir erlaubt, ihm auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank dafür abzustatten. Was die Arbeit selbst betrifft, so will sie, namentlich in den stoffgeschichtlichen Untersuchungen, nichts anderes als eine erste Anregung darstellen. Der mir zur Verfügung stehende Raum mußte mich bestimmen, mich in allem darauf Bezüglichen auf das Notwendigste zu beschränken. Außerdeutsche Behandlungen der Stoffe habe ich, soweit sie in Deutschland wirkungslos blieben, überhaupt nicht berücksichtigt, und auch die Liste der in Deutschland erschienenen Dramen wird sich vermehren lassen. Eine eigene und eingehende Untersuchung wird sich damit beschäftigen müssen. Hier handelte es sich nur darum, vorläufig in großen Zügen eine Entwicklung zu skizzieren.

Wien, im Juni 1914.

Der Verfasser.

# Inhalt.



---

# I. Biographische Skizze.

Der Betrachtung Albert Lindners als Dramatikers möge eine biographische Skizze vorangehen. Die Nachrichten über sein Leben fließen spärlich. Hauptgewährsmann bleibt immer noch Adalbert von Hanstein, der in seiner Monographie[1]) über Lindner von dessen Leben, allerdings wenig genug, zu erzählen weiß. Nur ein paar Nachrichten sind aufzustöbern, die dem gegenüber etwas Neues bringen.[2])

Christian Albert Lindner wurde am 24. April 1831 zu Neusulza im Großherzogtum Sachsen-Weimar als Sohn eines Salinensteigers geboren. Trotz der ärmlichen Verhältnisse der Familie bahnte der Vater ihm den Weg zu gelehrten Studien, die am Gymnasium in Weimar ihren Anfang nahmen, wo er nach anfänglichem Privatunterricht gleich in die Untertertia eintrat. Hier begann wohl schon die Einwirkung Schillers, der später richtunggebend für seine Dichtung wurde. Der Knabe trieb in dieser Zeit namentlich geschichtliche Studien, die das geforderte Maß weit überstiegen. Von Weimar kam er nach Jena an die Universität, wo er klassische Philologie und Geschichte studierte. Die Arbeit nahm ihn aber nicht so völlig in Anspruch, daß er nicht auch aktiven Anteil am Leben im Korps „Thuringia" gehabt hätte. Wie sehr diese Zeit sich seinem Erinnern eingeprägt hat, beweist seine Geschichte des Korps,[3]) die er 1870 zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes verfaßt hat. Darnach „renonciert" er 1852, d. h. er wird als Renonce, als Fuchs, ins Korps aufgenommen. Seinem Fuchsmajor liest er die dramatischen Erstlinge vor, worüber dieser regelmäßig einschlummert. Mehr erfahren wir auch aus dieser Schrift nicht über

---

[1]) Adalbert von Hanstein, Albert Lindner. Berlin 1888.

[2]) Eigene Nachforschung nach unveröffentlichten Briefen Lindners hat bei ihrem Besitzer Herrn E. Poritzky leider nicht so viel Entgegenkommen gefunden, daß ich hätte darein Einblick nehmen können.

[3]) Das Corps Thuringia. Nebst einem Anhange: Das Herzogtum Lichtenhain. Ein geschichtlicher Versuch von Dr. Adalbert Lindner. Jena 1870.

sein Leben. 1857 wurden die Mittel in Jena zu knapp und er ging auf drei Jahre als Hauslehrer nach Pommern, um neue für die Fortsetzung des Studiums zu erwerben.[1] Mancherlei Autobiographisches aus dieser Zeit mochte übergehen in die spätere Novelle Lindners „Im Banne der Sinne",[2]) in der besonders die Figur Heinrichs, des Hofmeisters und Poeten, in ihren Selbstcharakteristiken an den Dichter erinnert. Nach diesen drei Jahren studierte er noch ein Jahr in Berlin und beendete dort seine Studien mit Doktor-Examen und Staatsprüfung. Daß Lindner wirklich auch in Berlin Vorlesungen gehört hat, wovon Hanstein nichts berichtet, beweist allein schon der Umstand, daß er seine Dissertation „Cothurnus Sophocleus" dem Philologen Böckh gewidmet hat, der damals in Berlin las. Das Interesse Lindners am Altertum muß tief und ehrlich gewesen sein. Hat er doch den Stoff für sein erstes großes Drama „Brutus und Collatinus" aus dem Altertum geschöpft. Seine Bildung war aber damals schon eine weit ausholende. Daß er Dante und Shakespeare mit tiefdringendem und liebevollem Eifer in ihrer Sprache studiert hat, beweisen seine ersten dichterischen Versuche, daß er in französischer Literatur Belesenheit hatte, wird die folgende Untersuchung zeigen. Fleiß und philologische Gewissenhaftigkeit sind ihm lange geblieben. Er macht für seine poetischen Arbeiten umfassende, gründliche Studien, sucht sich zu rechtfertigen, wo er von der Wirklichkeit abweicht.

Seine erste Station im Lehramte war Prenzlau in der Uckermark im Brandenburgischen, ein Aufenthalt, den er bald (1862) mit Spremberg in der Niederlausitz vertauschte. Dort hatte er eine ziemlich unabhängige Stellung. Er war von einer Anzahl bemittelter Bürger, die sich zur Gründung eines Progymnasiums zusammengetan hatten, dorthin berufen worden. Anfangs Oktober kam er in seinem neuen Bestimmungsorte an, der ihn anfänglich sowohl wegen seiner reizvollen Lage als wegen seiner angenehmen und billigen Lebensbedingungen anheimelte. Bald aber wurde es ihm zu einsam und freudeleer, Heimweh nach Thüringen erfaßte ihn. Die Direktorsstelle der Anstalt, die ihm angeboten wurde, schlug er aus, ebenso einen Ruf als Oberlehrer nach Marienburg. 1864 finden wir ihn als Lehrer am Gymnasium zu Rudolstadt. Dort

---

[1] Allgemeine Deutsche Biographie. 51. Bd. S. 735/7.

[2] In „Geschichten und Gestalten". Leipzig, Ph. Reclam.

blieb er bis 1868.[1]) Hier verlebte er wohl die glücklichsten Jahre seines Lebens bei anregendem Verkehr im Hause des Musikdirektors Brand, mit dessen Tochter Ida er sich verlobte. Im Beruf erwarb er sich Achtung und Zutrauen bei Kollegen und Schülern. Einen Teil seiner freien Zeit widmete er einem von ihm ins Leben gerufenen Liebhabertheater und schrieb dafür ein kleines Volksstück „Am Grabe der Mutter“. Es kam bald der große Erfolg seines Lebens mit seinem Drama „Brutus und Collatinus“, das 1866 mit dem Schillerpreis gekrönt wurde. Das verdrehte aber dem jungen und ehrgeizigen Poeten den Kopf. Er sehnte sich aus der kleinstädtischen Sphäre von Rudolstadt, das ihm sorgloses Leben, gutbürgerliches Ansehen und Auskommen gewährte, in das aufregende und, wie er glaubte, auch anregende Leben der Großstadt und ging ohne Aussicht auf eine sichere Stellung, die Brücken hinter sich abbrechend, voll Hoffnung auf große Erlebnisse und Anerbietungen nach Berlin. Eduard Devrient, der sich als Leiter der Karlsruher Hofbühne zuerst des werdenden Dichters annahm, hatte allerdings diese Unzufriedenheit seines Schützlings noch genährt, trachtete aber, ihm in Karlsruhe in Verbindung mit der Bühne eine Anstellung zu verschaffen. Schließlich zerschlugen sich aber mit dem Rücktritte des Ministeriums Roggenbach diese Aussichten. Vorher hatte Lindner ihm über seine „Existenz in einem Orte, wo alles künstlerische Leben Null ist“ geklagt und geschrieben: „Meine jetzige Stellung ist derart, daß ich zum wissenschaftlichen Taglöhner versaure: so zerstückelt ist durch den hiesigen Lehrplan und zufällig am Orte haftende observanzmäßige Ämtchen meine Tageszeit“.[2]) In Berlin begann nun eine nicht mehr endende Reihe von Enttäuschungen. Trotz zahlreicher Besuche und Gänge konnte er nirgends unterkommen. Noch aber mischte sich seinem Mitleid mit den vom Elend der Großstadt Bedrückten eine Art behaglichen Grauens dessen bei, an den dieses Elend nicht heranreicht. So spiegelt sich die Weltstadt in den Briefen an seine Braut, von denen Hanstein

---

[1]) Nach Brümmer. Hanstein läßt ihn sich 6 Jahre in Rudolstadt aufhalten, ohne aber eine befriedigende Chronologie der früheren Stationen zu geben.

[2]) Hans Devrient, Albert Lindner und Eduard Devrient. Nach ungedruckten Briefen und Tagebuchblättern. Euphorion XI. S. 128.

einige mitteilt. An Devrient schickte er die erste Nachricht aus Berlin am 15. Jänner 1868. Aus ihr spricht schon die öde Ernüchterung nach dem Rausche. Nicht einmal einen Vortrag, mit dem er sich einführen wollte, konnte er ermöglichen, und Herr von Hülsen, der Intendant des Berliner Hoftheaters, stellte ihm auf die Bitte, ihm den Besuch der Vorstellungen zu erleichtern — einen Stehplatz für die Wochentage zur Verfügung. Endlich war er zufrieden, schlechtbezahlt an einer Realschule unterzukommen, und auf dieser Basis gründete er einen Hausstand. Wie resigniert klingt der Schluß eines Briefes an Devrient[1]) nach einjährigem Aufenthalt an dem Orte seiner Sehnsucht: „Ich leide unter dem Verdachte (der echt preußisch ist), daß ein Dichter unmöglich ein rechter Lehrer sein könne und zu unpraktisch sei. Früher fand man das doch nicht. — Ich bin seit ¼ Jahr verheiratet. Eine bescheidene, einfache Rudolstädterin macht mir das Leben behaglich. Ich frage nichts mehr nach dem wüsten Wirbel, der sich Berlin nennt". Die erwähnten Briefe an die Braut atmen herzliche Liebe, Sehnsucht nach eigener Häuslichkeit, nach liebevollem Geborgensein. Und wie bitter ausfallend gegen Frauen und Ehe sind später seine Aphorismen in der Sammlung „Das Ewig-Weibliche". Nach allem, was an Äußerungen seiner Individualität in Briefen veröffentlicht ist, war Lindner eine gutbürgerlich fundierte Natur, die unter dem Hochdruck einer plötzlichen Berühmtheit über ihre Veranlagung und Fähigkeit hinaus sich unbesonnen in Verhältnisse stürzte, denen sie auf die Dauer nicht gewachsen sein konnte. Sein Talent war nicht so groß, sein Schaffen nicht so bedeutend, daß es ihn über die Misere des Darbens hinaus- und emporgehoben hätte. Er mußte, ganz außer Fühlung geraten mit seinem früheren und eigentlichen Dasein, notwendig sozial und literarisch verkommen. Das alte Epigonenschicksal. Er, der nie als Dichter groß genug war, um ein großer Tragiker sein zu können, wächst, absteigend in den Taten des Dichters, als Mensch in Tragödienhöhe hinauf. Seine Werke verlangen weniger wegen ihres Gehaltes als durch ihre Bedeutung als Folie zum Dunkel und Elend seines materiellen Daseins mitleids- und liebevolles Interesse.

Die beste Zeit seines dichterischen Werkes war in dem Augenblicke vorüber, als es ihm zur Notwendigkeit wurde, literarisch

[1]) Brief vom 10. Februar 1869. a. a. O. S. 139.

den Lebensunterhalt für sich und seine Familie zu bestreiten. Zwar gelang ihm noch hie und da ein Drama, aber auch dann hatte die sonstige, auf Erfolg berechnete Art seiner Schriftstellerei ungünstig darauf eingewirkt. Er rieb sich auf an dem Widerspruche zwischen der einseitig idealistischen Veranlagung seiner Natur und den Anforderungen, die die Menge an den Tagesschriftsteller heranbringt. Dabei gelang es ihm nicht, von seiner Familie die realistische Sorge um das tägliche Brot fernzuhalten. Seine Ehe war gesegnet mit zwei Töchtern und einem spätgeborenen Söhnchen Hugo, der bis in die Tage des Wahnsinnes einziger Trost und Stolz des unglücklichen Vaters blieb. Seine Briefe an seinen Freund Kuczynski, den er später in Berlin erwarb, nehmen immer wieder voll väterlicher Liebe Bezug auf die Kinder.[1]) Eine Wendung zum Bessern schien mit seiner Ernennung zum Reichstagsbibliothekar einzutreten, die ihm einflußreiche Gönner verschafften. Aber es zeigte sich bereits, daß man Lindner schwer genug tun, andrerseits er sich schwer in die Verhältnisse schicken konnte. Nicht lange dauerte es, so fühlte er sich auch in dieser Stellung im dichterischen Fluge gehemmt, klagte, daß er um jeden Preis „ein Stiftchen in dem preußischen Bureaumechanismus" werden solle, kümmerte sich wenig um seine Amtspflichten und zog es vor, in einem Bierlokal seinen neuen Plänen nachzusinnen. Damit war selbstverständlich der Reichstagsbibliothek wenig gedient und Lindner mußte am 1. April 1875 seine Stelle niederlegen. Drei Jahre hatte die Herrlichkeit nur gedauert! Nicht viel anders erging es mit einer Anstellung im literarischen Bureau des Kultusministeriums. Es scheint da manches Unerquickliche vorgekommen zu sein, worüber der Biograph Hanstein schonend dem Schlusse entgegeneilt.

Zu all dem kommt eine bedenkliche Verdüsterung seines Gemüts. Immer schon neigte er zur Einsamkeit und Schroffheit; diese Züge verstärkten sich mit den äußerlichen Mißerfolgen. Zur Tagesschriftstellerei fühlte er sich untauglich, als Dichter nicht genügend anerkannt. Durch Demütigungen oder Kriecherei sich angenehm zu machen verstand er nicht. Sein Verkehr beschränkte sich auf einige wenige Freunde, seiner Familie entfremdete er sich. Der Gehalt genügte kaum, seine Lebensbedürfnisse, die er außer

[1]) Dr. Adalbert von Hanstein, Musiker- und Dichter-Briefe an Paul Kuczynski. Berlin o. J. Vgl. Briefe Lindners No. XXI.

dem Hause in Bierkellern befriedigte, zu decken; anstrengende Nachtarbeit, in der er sein müdes Talent durch schwarzen Kaffee zu Gewaltleistungen stimulierte, sollte nachhelfen. Als nun der Gehalt mit der Aufgabe seiner Stellung auch noch wegfiel, folgte Schlag auf Schlag. Das Elend wurde vollständig, als Lindner in der Hast nach neuen Stoffen in einen Prozeß wegen Plagiates mit dem Schriftsteller W. Lange verwickelt und zu fünftausend Mark Schadenersatz verurteilt wurde (1882). Die Tantiemen seiner Stücke verfielen dem Gerichte, sein Hausrat der Pfändung. Dunkelheit liegt über den Ereignissen der Zeit nach 1875, die auch einzelne Briefe nicht aufhellen. Wenig verlockend ist es, den Schleier zu ziehen von Dingen, die in ihrem Gefolge den Wahnsinn haben, der wirklich ausbrach, als ihn der Herzog von Meiningen — zu spät — aus dem Schlamme seiner Existenz zu retten suchte. Unter dem Vorwande, der Kaiser wolle ihn sprechen, brachte man den Kranken in die Irrenabteilung der Charité. Von dort überführte man ihn nach Dalldorf und am 4. Februar 1888 erlöste ihn der Tod.

Sein Freund Kuczynski entwirft in seinen Lebenserinnerungen ein lebendiges Bild von dem „kleinen unansehnlichen Schullehrer aus Thüringen, der so treuherzig über die Brille blicken konnte, wenn er nicht sprach, der überhaupt nur sprach, wenn er nicht schweigen konnte, der nur seine dichterischen Ideale in der Brust trug, sonst aber nichts von der Welt kannte und wußte und vollends in Berlin damals noch wie ein einsames Wild im verschneiten Walde umherirrte, während sein Rudolstadt noch sein Alles, seine Welt war, die ihn großgezogen, die ihn kannte und liebte ...“.[1])

---

[1]) P. Kuczynski, Erlebnisse und Gedanken. Dichtungen zu Musikwerken. Mit einem Porträt des Autors in Heliogravüre. Berlin, Concordia 1898. S. 39 ff.

## II. Die ersten dramatischen Versuche.

Lindners poetisches Talent ist vorwiegend und einseitig dramatisch. Lyrik hat er nur wenig veröffentlicht, eingestreut in erzählende Dichtungen, die selbst wieder nur Vorstufen künftiger Tragödien sind, in Prosa aufgelöste Dramen, sehr oft nur äußerlich verbundene dramatische Dialoge. Aber auch aus dem großen Kreise dramatischer Möglichkeiten und Konflikte ist nur ein bestimmter Sektor sein eigen. Die Motive, die er verwendet, kehren immer wieder, in anderer Beleuchtung, in ihren Elementen vertauscht und variiert, so daß oft für den ersten Augenblick etwas ganz Neues entsteht. Seine Erfindungsgabe ist gering. Sehr oft begnügt er sich damit, die Probleme großer Vorgänger sich zu assimilieren, um sie herum geschickt sein Eigentum zu gruppieren, so daß das Ganze bekannt und doch wieder fremd, ihm eigen und doch wieder mehr als tunlich uneigen anmutet. Zu sehr hat er sich in das überlieferte dramatische Gut eingelebt; immer steht eine eingehende Untersuchung bei Lindners freiem und unbedenklichem Schalten mit diesem Erbe vor der peinlichen Frage: noch erlaubt oder nicht mehr? Wenn auch seltene oder zufällige Parallelstellen bei andern wenig oder nichts beweisen, ja geradezu ihr Bild verzerren können, müssen sie aufgezeigt werden bei einem Dichter, dessen Physiognomie typisch epigonenhaft, dessen persönliche Note eben die kaleidoskopartige Verwertung eines ganz bestimmten Ideengehaltes ist. Daraus wird sich von selbst die Stellung Lindners im Rahmen der Literaturgeschichte ergeben. Hanstein übersieht diesen für Lindner typischen Zug vollständig und gelangt infolgedessen zu einer Überschätzung seines dichterischen Schaffens.

Ein sprechendes Beispiel für diese Art Lindners ist schon sein dramatischer Erstling „Dante Alighieri",[1]) also das schwierige Problem des Künstlerdramas. Daß er dabei nicht nur an den Grenzen seiner Begabung scheitern mußte und über bloßes Nachempfin-

---

[1]) Dante Alighieri. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Jena 1855.

den nicht hinauskommen konnte, ist fast selbstverständlich. Trotzdem ist das Werkchen interessant, weil wir darin schon die Keime späterer Dramen angedeutet finden. Sein selbständiger Wert liegt dabei in der Beherrschung der Sprache, in einer Höhe der schönen Form, die er später nicht immer wieder erreicht hat.

Den Stoff des Gedichtes bildet das Leben Dantes, wobei eine Liebesgeschichte nur lose angefügt ist. Tragik wird nur in dieser Episodenhandlung angedeutet und dort, wo sie sich mit den Schicksalen Dantes schneidet.

Dante tritt an die Spitze der aus Florenz vertriebenen „Weißen“ und führt sie in der Überzeugung, der Bürgerkrieg werde nicht früher beendet sein als bis eine der beiden Parteien vernichtet ist, gegen die „Schwarzen“. Seine Anhänger unterliegen, er flieht mit seiner Tochter Beatrice, die von Alessandro, dem Sohne Corsos von den Schwarzen, geliebt wird, nach Verona und weiter nach Ravenna, wo er stirbt.

Die ersten Szenen sind ein vollständiger Abklatsch von „Romeo und Julia“. Gezänke der Diener exponiert das feindliche Verhältnis der beiden Parteien, die Feindseligkeit der Herren kündigt sich in vorausgehenden Plänkeleien an. Die Parallele geht weiter. Es kommt zum Kampf, Brunelleschi fällt von Riccoveros Hand wie Tybalt von der Romeos. Und wie dort Prinz Escalus schlichtet hier Karl von Anjou den Streit der beiden Familien. Zur Belebung des spröden Stoffes entlehnt nun Lindner auch das Motiv der Liebe zwischen Kindern feindlicher Väter. Aber wie tief stehen Beatrice und Alessandro unter jenem Paare! Beatrice, halb neckisch, halb ernst, bemuttert gönnerhaft ihren Geliebten, der von seinem Vater berechtigte Vorwürfe wegen seiner Tagedieberei hinnehmen muß. Es ist im wesentlichen das Verhältnis Gustav-Alexandra in Lindners späterem Drama „Katharina die Zweite“. Die Figur Beatricens, der heißblütigen Italienerin, die voll Mißtrauen gegen den Liebhaber durchblicken läßt, daß er eine Tat der Rache fürchten könne, wenn er ihr Grund zur Eifersucht gäbe, begegnet uns als Marietta im „Marino Falieri“ wieder.

Im zweiten Akte, dem „Fegefeuer“, treten ganz neue Personen auf. Die Komposition zerflattert jetzt, da Lindner an dem Muster Shakespeares seinen Rückhalt verloren hat. Lyrische Elemente überwuchern. Für die Szene am Hofe von Verona wird nun „Tasso“

das nachempfundene Vorbild: Can grande della Scala als Mäcen, der Höfling Tosone ein „Witzbold, der sich alles Hohe und Edle nur als Karikatur denken kann". Noch mehr gemahnt die Situation an Tasso, wenn Luise, della Scalas Gemahlin, Dante gegen den Hofmann in Schutz nimmt mit Worten, die zugleich von Lindners sprachlicher Schulung an Shakespeare Zeugnis geben:

„Nicht leiden mag ich diese Menschen, die
Nichts aus der Fassung bringen kann; die stets
Das tiefempfund'ne, herzentquoll'ne Wort
An Eiseszacken der Sophistik spießen,
Und das gemeine Futter ihrer Seele
Mit ihres Witzes aufgesträubten Stacheln
Einsammeln wie der Igel seine Beute". (II. 2.)

Aber, was er bei Goethe vorgebildet fand, wird ihm unter den Händen zur Karikatur, der Dialog artet aus in unzarte Aufrichtigkeiten. So derb und roh schürzt er den Knoten des Künstlerdramas. Der letzte Akt endlich besteht fast ganz aus lyrischen Elementen. Eine Huldigung der Gesandten Genuas und Venedigs am Sarge Dantes beschließt das Stück. Selbstverständlich verwendet Lindner für die zahlreichen Monologe die göttliche Komödie, von der er längere und kürzere Stellen in Übersetzung einschaltet.

Nach einem Anlaufe, den Stoff dramatisch zu bewältigen, löst sich die Komposition nach dem ersten Akte, der in seinem Aufbau auch nicht originell ist, in eine Reihe von Bildern auf, die nur äußerlich um die Figur Dantes gereiht sind. Mosaikartig setzt er aus der geschichtlichen Überlieferung das zusammen, was er brauchen kann, ohne sich viel um die Chronologie der Ereignisse zu kümmern. So nähert er sich mehr einer Darstellung wie der Boccaccios in seiner „Vita di Dante", die wahrscheinlich mit seine Quelle gewesen ist, als streng historischen Werken. Von historischen Tatsachen finden wir nur das Allgemeinste. Dantes Gesandtschaft beim Papst, seine übrigens unsichere Teilnahme am Kampf der Weißen und Schwarzen (20. Juli 1304), seinen Aufenthalt in Verona und Ravenna.

Auf die hundertjährige Jubelfeier des Geburtstages Shakespeares geht Lindners zweites Jugenddrama zurück.[1]) Er hatte es

[1]) William Shakespeare. Ein Schauspiel in drei Abteilungen. o. O. u. J.

an Dingelstedt nach Weimar eingesendet, war aber abgewiesen worden. So berichtet er in der Vorrede zum „Schwan vom Avon",[1]) einer novellistischen Bearbeitung seines früheren als Festspiel gedachten Werkes. Er selber kritisiert dort seine Jugendarbeit: „Das Novellistische überwog zu sehr ...." Dennoch ist ein technischer Fortschritt nicht zu verkennen, obwohl die Dichtung noch nicht vom Einfluß der Vorarbeiten und erforderlichen Studien frei gehalten ist.

Wiederum also ein Künstlerdrama, dem eine erfundene Liebeshandlung, die in direktem Bezuge auf den Helden eingeflochten ist, diesmal einen etwas strafferen Gang ermöglicht. Ganz unverhohlen ist auch jetzt noch die Anlehnung an Shakespeare. Es werden Figuren aus seinen Stücken herübergenommen und so sklavisch den Originalen nachgebildet, daß sie sich von diesen nur zu ihrem Nachteil unterscheiden. Die Handlung ist eine Kombination von Erfindung und dem, was an Anekdoten aus dem Leben Shakespeares bekannt geworden ist. Damals war das Buch von Gervinus bereits in erster Auflage erschienen (1849/50), und dieses ist neben den Werken des Briten die Hauptquelle gewesen. In der erwähnten Vorrede nennt er übrigens auch Delius und Guizot. Daß Lindner in der Shakespeare-Literatur bewandert war und insbesondere Gervinus genau studiert hatte, beweist auch sein Aufsatz über „Die dramatische Einheit im Julius Cäsar", wo er gegen die Auffassung des Gelehrten polemisiert.[2])

Verbittert durch seine unglückliche Ehe flieht Shakespeare, als er wegen eines Wilddiebstahls angeklagt wird, aus seiner Heimat mit Schauspielern des Lords Southampton. Verzweifelt über seine Mißerfolge als Mime will er sich das Leben nehmen. Seine Base Mary, die ihn liebt und ihm heimlich gefolgt ist, rettet ihn. Sie entdeckt den Dichter in ihm, opfert ihm ihren Ruf, indem sie als Julia die Bühne betritt, befreit ihn von den Chettles und Greenes, die ihn ausnützen. Sie erregt aber den Neid der Lady Southampton, die seit der ersten Begegnung mit Shakespeare ihn liebt. Durch eine grausame Probe muß er sie erst von der Selbst-

[1]) Der Schwan vom Avon. Kulturbilder aus Alt-England. Berlin 1881.

[2]) Im Shakespeare-Jb. II S. 90—95. Dazu „Deutsches Museum" 1867 Nr. 24.

losigkeit der Liebe Marys überzeugen und auch sie zum Verzicht bewegen. Da seine geizige Frau in keine Scheidung willigt, darf er nur seinem Genius leben, dem die höchste Auszeichnung durch die Königin zuteil wird, eine Szene, die die Mutter des Dichters miterlebt.

Dieser Stoff, reich an dramatischen Möglichkeiten, ist in drei Abteilungen gegliedert. Die erste, in Stratford spielend, bringt das Milieu, in dem der Dichter verkümmert. Die Gerichtsszene nach seiner Verhaftung ist eine Kopie der „lustigen Weiber von Windsor" (I. 1). Ein Friedensrichter Sir Lucy Schaal deckt sich natürlich mit seinem Vorbilde, ebenso sein Partner, der Pfarrer Evans, eine Kombination aus dem Shakespeare'schen Evans und dem Schulmeister Holofernes („Liebes Leid und Lust"). Die Sprache ist ganz der der Schlegel-Tieckschen Übersetzung nachgebildet, ja zum Teil mit ihren Elementen bestritten. Zart ist das Verhältnis Williams zu seiner jungen Base angedeutet. Was er von der Mission des Dichters sagt, ist ein Selbstbekenntnis von Lindners hohem Streben. Unmerklich geht dabei die Prosa in Jamben über, entbehrt nicht lyrischer Reize:

„Unhörbar schlich die Welle. Leise wob
Der Mond sein Silber in das Laub der Ulmen..." (I. 6.)

ohne daß sich freilich auch hier eine Reminiszenz an Lenau[1]) ganz unterdrücken ließe. Am Schlusse läßt er seine Liebe durchblicken, und damit hat er das Zarte, Unausgesprochene mit einemmale zerstört. Er faßt dies in das Bild, daß er eine buntschillernde Libelle plump eingefangen und nun das schwarze Insekt, seines zarten Schmuckes beraubt, traurig in den Händen halte — ein Gedanke, den Lindner nicht oft genug wiederholen kann und der in allen seinen Dichtungen immer wieder begegnet. Wie aus Lindners Herzen geschrieben klingt die Sehnsucht Shakespeares nach der großen Stadt: „Nach London, in die Herzkammer Europas! Dort ist Tätigkeit für alle, die solche suchen. Hinein ins frische Menschenleben, daß die Wellen voll über den Schwimmer hinbrausen. Der Schwächling sinkt, ich aber tauch' hinab, und manche Perle denk' ich dort zu holen". (I. 9.)

In der zweiten Abteilung, Shakespeare am Theater und seine Rettung durch Mary, ist das Gefüge der Handlung schon gelockert.

[1]) Vgl. „Schilflieder" 5.

Das Problem des Neides, das er später im „Don Juan d'Austria" behandelt hat, taucht auf, wenn Greene und Chettle sein Talent in ihr Joch spannen und ihm ewig die Palme des Triumphes vorenthalten. Unaufrichtig aber ist es, wenn Shakespeare nach dem Erwachen aus seiner Verzweiflung als Dichter von „Romeo und Julia" aufhören will, „mittelmäßige Poesie zu machen". Es mußte für Lindner, der nach kleinen Anfängen ein großes Selbstbewußtsein besaß, nur ein Haschen nach Effekt bedeuten. In der dritten Abteilung ist der Dichter auf der Höhe seines Ruhmes. Frauengunst — die Base, Lady Arabella, die Königin — wendet sich ihm zu. In der Seichtheit rührseligen Verzichtes landet Lindner, der einen Shakespeare besingen will.

Die Exposition, Shakespeare im krassen Mißverhältnis zu seiner Umgebung spiegelnd, leitet über in eine Spannung, die in ihrer Dreiteilung: Shakespeare — Mary, Shakespeare — Arabella, Shakespeare als Künstler, Zweifel an der restlosen und technischen Lösung bereits aufkommen läßt. Wirklich verhängt sich Lindner in allerlei Beiwerk, so daß eine unmotivierte und unverständliche Prüfung Marys, sowie der ganz auf den Effekt berechnete Schluß alles einem gedeihlichen Ende zuführen muß. Das dramatische Motiv, der Mann zwischen zwei Frauen, ist dadurch, daß der Mann Künstler ist, völlig unwirksam. Denn seine Künstlerschaft arbeitet einem Sichverlieren entgegen und schwächt alle möglichen Konflikte. So ist nur die Exposition dramatisch, die Lösung episch.

Von Tiecks vornehmer Novelle, wo Shakespeare nur im Hintergrunde als Folie, aber eben dadurch unnachahmlich wirkt, ist Lindner wohl unbeeinflußt. Ein Zug bei Lindner könnte allerdings auf Tieck zurückgeführt werden, daß er nämlich seinen Dichter erst mit „Romeo und Julia" und nicht schon mit einer weniger bezeichnenden Jugendarbeit vor die Öffentlichkeit treten läßt.

Die beiden Jugenddramen Lindners zeigen, wie er mit starker Anlehnung an größere Dichter, unter unbedenklicher Zuhilfenahme ihres Gutes Neues schafft, das mehr von der Verehrung für die, denen er am meisten verdankt, von liebevollem Studium ihrer Werke Zeugnis gibt als eigenen Wert beanspruchen kann.

---

## III. „Brutus und Collatinus."

Der Weimaraner Schauspieler Heinrich Grans erzählt,[1]) wie eines Tages „höchst einfach und bescheiden" ein Gymnasiallehrer aus Rudolstadt mit einem umfangreichen Manuskript und einer Karte von Dingelstedt eingetreten sei, auf der dieser Grans ersuchte, von dem Stücke Kenntnis zu nehmen. „Mein Urteil nach der Lektüre konnte nur ein sehr günstiges sein, denn die Arbeit war, namentlich für eine erste, hochbedeutend", berichtet er weiter. Trotzdem wies sie Dingelstedt als „interesselos" ab und Lindner, von Grans empfohlen, schickte sein Stück nach Karlsruhe an Devrient, der es auf der dortigen Hofbühne mit Erfolg herausbrachte. Für Dingelstedt war dieser Ausgang umso fataler, als das Drama „Brutus und Collatinus"[2]) in der Folge den Schillerpreis erhielt, in Berlin auf der Hofbühne gegeben wurde und dem Dichter Albert Lindner als Landeskind höheren Orts gern die großherzogliche Bühne für sein Debut eingeräumt worden wäre. Die kurze Entwicklung, deren Ende „Brutus und Collatinus" bezeichnet, ist ungleich bedeutender als seine spätere. Sie ist damit so gut wie abgeschlossen. In die Tiefe hat sich Lindners Talent nicht mehr gebohrt; wenn man von einer Entwicklung in förderndem Sinne noch redet, ist sie mehr in der Breite seiner Technik, in der Flächenkunst zu suchen. Er hat in keinem seiner späteren Dramen mehr eine solche tragische Gewalt und Kraft mit verhältnismäßig lauteren Mitteln erreicht. Der Stoff ist die durch Livius und Dionysius bekannte Vertreibung der Tarquinier aus Rom auf die Schändung der Lucretia durch Sextus hin. Junius Brutus, der sein Leben in den Greueln der Tyrannei dadurch retten konnte, daß er sich blödsinnig stellt, wirft an der Leiche Lucretias die Maske ab und begründet die neue Verfassung, die ihn in ihrer konsequenten Durchführung zwingt, über seinen Freund Collatinus das Verbannungsurteil zu sprechen, über seine beiden Söhne,

---

[1]) Heinrich Grans, Fünfzehn Jahre in Weimar. Erlebtes und Erlittenes. Leipzig 1889. S. 84 ff.

[2]) Brutus und Collatinus. Trauerspiel. Berlin 1866.

die sich in eine Verschwörung zur Rückberufung der Tarquinier einlassen, das Todesurteil zu verhängen. In der Schlacht gegen das Heer der Tarquinier sucht und findet er dann den Tod.

Die antiken Quellen bilden die Grundlage für die spätere stoffgeschichtliche Untersuchung, müssen aber hier schon berücksichtigt werden. Ausführliche Darstellungen des Vorganges geben Livius (lib. I. 41—60, lib. II. 1—5), Dionysius (IV. 28 ff. V. 1—16), Plutarch und Ovid. Dieser hält sich (Fast. lib. II. 685—852) genau an Livius, kann also unberücksichtigt bleiben. Livius und Dionysius aber weichen etwas von einander ab, wobei im großen ganzen dieser sorgfältiger zu motivieren sucht und reichere Details gibt, was allerdings für die Lucretia-Episode keine Geltung hat. Denn hier berichtet Livius von der Wette im Lager vor Ardea, um so das Zusammentreffen zwischen Lucretia und Sextus glaubwürdig erscheinen zu lassen. Bei Dionysius macht sich Collatin des Einverständnisses mit den Tarquiniern verdächtig, auch folgt eben deshalb seine Verbannung auf die Verurteilung der Junier; bei Livius genügt sein bloßer Name, die Strenge zu begründen. Interessant ist es, wenn Dionysius beim Berichte von der Haltung des Vaters gegenüber seinen Söhnen sich bei seinen griechischen Lesern gegen den Vorwurf verwahrt, er berichte Grausames und Unglaubliches.[1]) Dies die Hauptunterschiede. Ausführlicher beschreibt auch Plutarch[2]) in der Vita des „Publius Valerius Publicola" die Hinrichtung der Söhne des Brutus und die Verbannung des Collatin; er bringt gegenüber Dionysius nichts Neues, nur hebt er den Anteil des Valerius mehr hervor. Auch für ihn ist die Handlungsweise des Brutus „nicht gemein, nicht menschlich, sondern entweder gott- oder tigerähnlich". Der Vollständigkeit wegen ist zu bemerken, daß auch Dionysius von Sizilien die Geschichte der Lucretia in den Fragmenten aus dem zehnten Buch seiner „Bibliothek der Geschichte" erwähnt, ohne jedoch etwas Neues beizufügen. Valerius Maximus stellt im sechsten Buche seiner merkwürdigen Reden und Taten Lucretia als Muster der Keuschheit auf (VI. 1).

---

[1]) V. 8. Dionysi Halicarnassensis antiquitatum Romanarum quae supersunt edidit Carolus Jacoby. Volumen alterum. Lipsiae 1888. p. 148.

[2]) Plutarchi vitae parallelae, iterum recognovit Carolus Sintensis. Vol. I. Lipsiae 1884. p. 109 ff.

Das sind die Elemente, aus denen Lindner seine Römertragödie formt. Er hält sich im Wesentlichen an Livius, läßt aber im Gegensatze zu ihm Collatinus, der dort gar keine Rolle spielt, hervortreten, ohne aber das von Dionysius überlieferte reichere Materia über ihn zu benützen. —

Am Forum Roms erwartet man den Triumphzug des Sextus, des „feigen Siegers von Gabii". Im Gespräche des alten Lucretius mit seinem Schwiegersohne Collatin und dessen Freunde Volesius fallen Streiflichter auf die Feigheit und Unzufriedenheit des Volkes, auf seine elende Sklaverei und die übermütige Regierung Tarquins, auf Brutus, den Helden, der jetzt in Blödheit verkümmert, verspottet vom Volke. Zwischen Collatin und der Königin Tullia, die eben vorüberzieht, kommt es zu einem kurzen Gezänke. Neidisch auf die Schönheit und Beliebtheit Lucretiens sucht sie ihm ihre Treue verdächtig zu machen; Collatin begegnet mit den Worten:

„O nein, sie ist
Ein lieb unschuldig Weib, Frau Tullia,
Wird ihren ersten Gatten nicht vergiften". (I 5.)

Die sechste Szene verwandelt den Schauplatz in die Säulenhalle der Königsburg. Attus und Tiberius, die Söhne des Brutus, aber ohne Kenntnis ihrer Abstammung, verlangen Rechenschaft darüber von Tarquin, da ein Gerücht an ihr Ohr gedrungen ist, das sie zu Kindern des Narren macht. Er beruhigt sie mit einer Lüge, aber seine Furcht ist erregt, noch vermehrt durch gefahrdrohende Berichte des Ädils über das Volk, das von einem unheimlichen Unbekannten aufgehetzt wird. Tullia ahnt in Brutus den Feind. Stärker als Tarquin und konsequenter im Verbrechen rät sie ihm, den Narren zu töten. Tarquin aber fürchtet neues Blutvergießen und tröstet sie mit der Ungefährlichkeit des harmlosen Tölpels. Um ihn ihren Augen zu entziehen, schickt er ihn mit seinen beiden Söhnen nach Delphi. Plötzlich erscheint die Sibylle von Cumä, die zwei ihrer Rollen vor ihm verbrennt, die letzte aber dem Brutus schenkt, wodurch ein wirkungsvoller Aktschluß erreicht wird.

Zweiter Akt. Gemach in Collatia. Lucretia arbeitet am Webstuhl, vom Gatten plaudernd mit ihrer Dienerin. Ihr Vater erzählt ihr von der Gährung im Volke. Nachdem er abgegangen ist, um auf dem Felde nach dem Rechten zu sehen, treten Sextus, Volesius und andere Krieger ein. Sextus ist bezaubert von Lucretias An-

blick und sofort regt sich seine Lüsternheit. Dann erst erklärt Volesius den Grund ihres Kommens. Collatin hat gewettet, er besitze die tugendhafteste Gattin. Man habe sich überzeugt. Lucretia schämt sich ihres Gatten leise; als die Besucher wieder aufgebrochen sind, schreit sie plötzlich auf. Es graut ihr vor Sextus, den sie im Traum als wilden Oberpriester, der über ihr das Messer schwang, gesehen zu haben glaubt. Der rückkehrende Lucretius ermahnt sie, am Altar Quirins um einen Frevel zu bitten, der allein noch fehle, Rom zu befreien. Sie preßt die Arme gegen die Brust und holt tief Atem:

„Ich will beten, Vater,
Will um den Frevel beten zum Quirin —
Von der Tarquinier Hand — der Rom befreie —“ (II. 4.)

Die folgende Szene spielt wieder im Palaste. Titus berichtet von der Reise und von der Antwort der Pythia, daß der in Rom herrschen werde, der zuerst bei der Heimkehr die Mutter küsse. Brutus habe die Erde geküßt. Zum erstenmal wird der Verdacht des Königs rege und er stellt den Toren auf die Probe, indem er einen seiner Söhne wegen eines angeblichen Diebstahls zum Tode abführen läßt. Brutus bleibt stumpf und damit ist jeder Argwohn des Königs erloschen. Tullia schürt das für Lucretia entbrannte Feuer in Sextus, ja rät ihm schließlich, Gewalt zu brauchen.

Dritter Akt. Lucretia entdeckt mit aufgelöstem Haar ihrem Gatten die Schmach, die ihr Sextus angetan hat. Ein Bote hat Collatin mit seinen Freunden geholt:

„Ein Schreckgesicht, daß selbst der stumpfe Narr
Neugierig wird und unsern Rossen folgt“.

So ist das Auftreten des Blöden motiviert. Lucretia erwartet von Collatins Hand den Tod, während er weinend den Verlust ihrer Ehre beklagt. Ohne auf die Tröstungen des Valerius zu hören, entreißt sie ihrem Gatten das Schwert und ersticht sich. Da tritt Brutus vor, wirft die schmutzige Toga vom glänzenden Panzer und entpuppt sich als Rächer Roms.

Im Palaste herrscht größte Verwirrung. Böse Vorzeichen haben Unheil verkündet. Aufruhr tobt in der Stadt, Brutus leitet ihn. Mit verzweifelndem Triumphe sieht Tullia ihre heimliche Furcht gerechtfertigt. Die königliche Familie flieht, die Söhne des Brutus läßt sie zurück „vergiftet von der Liebe der Tarquinier“. Jubelnd

zieht das Volk ein, vergeblich aber wirbt Brutus um die Liebe seiner Kinder: „Rom sitzt am Festmahl und der Wirt verhungert". (III. 4.)

Vierter Akt. Brutus muß seinen Freund verbannen. In seinem Hause bereitet er sich zu dem schweren Amte vor. Beim Anblick seiner Söhne erinnert er sich der tadelnden Reden, die über sie in Rom umgehen. Doch will er sie nicht schelten und ihnen Zeit gönnen, ihren verwöhnten Sinn den neuen, einfachen Verhältnissen anzupassen. Als sie ihm noch einmal, bevor er in den Senat geht, den Verfassungseid vorlesen sollen, der den mit dem Tode bestraft, der zur Rückberufung der Tarquinier seine Hand bietet, erstarrt ihnen das Wort im Munde.

Im Senate beantragt Lucretius selbst, daß Collatin abdanken solle. Bevor dieser noch erscheint, bringt der Sklave Vindicius die Anzeige des Verrats. Die Gesandten Tarquins tragen die Beweise. Brutus läßt sie verfolgen. Dann tritt Collatin auf. Voll Verachtung, Zorn und Schmerz fügt er sich dem Gesetze erst, als ihn Brutus an die einst geschlossene Blutsbrüderschaft erinnert. Man bringt die Liste der Verschwörer, die man den Gesandten abgenommen hat. Jetzt will Brutus streng nach dem Gesetze verfahren, das ihm den Freund geraubt hat. Er nimmt die Rolle, sein Blick wird stier: „Aber das ist Hohn, o Jupiter!" Lucretius liest laut die Namen seiner Söhne. Ohne Zögern entscheidet Brutus:

„Gerichtet und verdammt".

Lucretius verläßt ihn mit den Senatoren:

Ich spüre Götteratem in dem Haus (ab mit den Vätern).
Kommt, Jupiter will weilen bei dem Consul.
Brutus: Den Sieger saht ihr, nicht den Wurm voll Jammer. (zusammenbrechend.)
Bist du zufrieden, Collatin?" (IV. 6.)

Der fünfte Akt bringt in ungeordneter Szenenfolge Katastrophe und Lösung. Brutus besteht darauf, die Hinrichtung selbst zu leiten. Schon will er das Schwert gegen sich kehren, da lehrt ihn der empörte Ruf des Volkes „Weg mit dem Consul! Weg mit seinem Eid!", daß es noch nicht reif für die Freiheit ist und daß eben deshalb dem Gesetze in dem jungen Staate volles Recht werden müsse. Als Consul aber dankt er ab. Freudig empfängt er die Nachricht vom Nahen der Tarquinier. Todwund versöhnt sich Brutus mit Collatin, der im Walde von Ardea mit seinem Sohne

einsam lebt. Brutus erzählt ihm, wie er die Probe als Richter der eigenen Söhne bestanden habe. Mit dem Hinweis auf den Sieg scheidet Collatin, der die Rüstung des toten Sextus vor der Urne niederwirft. Die Sibylle geht im Hintergrunde vorüber und prophezeit Brutus die Weltherrschaft Roms. Die Urne mit der Asche seiner Kinder im Arme haltend stirbt er. —

Die fortschreitende Zergliederung des Inhalts zeigt die Fehler und Schwächen des Stückes in der Komposition, seine technische Abhängigkeit von fremden Mustern. Gegen den Vorwurf der mangelnden Einheit, der von allen zeitgenössischen Kritikern schon erhoben wurde, läßt sich das Drama kaum verteidigen. Die Befreiung Roms als Ziel gibt nur eine ganz abstrakte Einheit, die sich sicher hineininterpretieren läßt, aber weder in einem einheitlichen Helden, noch in einer ausschließlich darauf hinarbeitenden Handlung verkörpert wird. Diese selbst ist in den zwei ersten Akten fast vollständig episch. Dieser Umstand ergibt für den ersten eine breit angelegte Exposition, in der jemand, der nicht von vornherein mit dem Stoffe vertraut ist, in dem Narren Brutus kaum den künftigen Helden vermutete. Mit dem zweiten Akte beginnt nach einer neuerlich exponierenden Szene, der Idylle in Collatia, eine Lucretia-Tragödie. Lindner versuchte, sie im ersten Akte vorzubereiten durch Tullia, deren Neid Lucretia erregt. In ziemlich knapper Entwicklung, allerdings wieder durch den Reisebericht und durch die Prüfung des Brutus unterbrochen (II. 5—7), wird die Lucretia-Episode in der ersten Szene des dritten Aktes zur Katastrophe getrieben. Der Übergang zum Folgenden wird durch die Leichenrede des Brutus vermittelt, und dann werden ganz neue Konflikte zwischen ihm und Collatinus aufgebaut, die ihn zwingen, Freund und Söhne zu opfern. Natürlich muß der letzte Akt in Einzelszenen und Verwandlungen zersplittern, um noch eine skizzierende Verbindung des Schlusses mit dem Lose der Tarquinier, das in den ersten Akten so breit exponiert wurde, herzustellen. Wenn der Konflikt zwischen Brutus und Collatinus, wie ja auch der Titel andeutet, die Freundschaft und ihre tragischen Folgen Gegenstand des Dramas sein sollte, sind zu viele Elemente aus dem Stoffe aufgenommen worden, deren einheitliche Bewältigung eben nicht möglich ist. Wie unnötig weit Lindner für sein letztes Ziel ausholt, mag am besten eine Stelle aus einem seiner

Aufsätze[1]) beleuchten, wo er im engen Anschlusse an den Goethe-Schiller'schen Briefwechsel Epos und Drama theoretisch kontrastiert. Er benützt dafür ein geometrisches Bild, die Spirale. Der dramatische Dichter bewegt sich auf ihr von außen nach innen, der epische von innen nach außen. Das Drama müsse auf seinem Wege zum Zentrum alle heterogenen Elemente abstoßen. Er verdirbt sich aber Bild und Theorie, wenn er fortfährt: „Ich habe das Zentrum fest im Auge, das mich gefesselt hat: Brutus richtet seine eigenen Söhne hin. Darin steckt Wahnsinn oder — unglaubliche Seelengröße. Im letzteren Falle läge ein tragisches Problem vor. Wie kann ich mich diesem innersten Punkte der Handlung nähern? Ich lege alles überlieferte Material in weitem Zirkel um mich. Ich entdecke, daß die Tarquinier das Junische Geschlecht ausgerottet haben bis auf Einen, der sich nur durch erheuchelten Blödsinn vor ihrem Hasse retten konnte: Brutus. Offenbar liegt diese Tatsache auf dem Wege zu meinem Zentrum. Der Narr scheint sein Ziel zu ersehn, um die Maske abzuwerfen. Lucretia, die Gattin seines Jugendfreundes, wird entehrt. Das ist die Stunde! Rom steht auf und verjagt die Tarquinier. Es liegt manches noch auf dem Wege, aber ich muß es liegen lassen, denn ich muß in beschleunigtem Tempo dem Zentrum entgegen. Die Republik wird gegründet. Der Consul Brutus vertreibt den Consul Collatinus aus Rom, weil er wegen seiner Tarquinischen Verwandtschaft das Gesetz verletzt. Den Collatin aus Rom, der sein Weib an die Freiheit geopfert hat?! Kann das ein Freund, ein Römer tun? Wenn er das kann für den Staat, so kann er auch mehr: er kann die eigenen Kinder opfern, wenn sie Verräter sind — — ich bin am Ende! Die dramatische Spirale ist von außen nach innen durchlaufen!" — Das ist Schritt für Schritt der Weg, den der Epiker Livius gegangen ist.

Aus dem allen folgt naturgemäß auch eine Zersplitterung des Interesses. In den ersten Akten ziemlich gleichmäßig auf Tarquin, Collatin, Brutus verteilt, konzentriert es sich im dritten Akt auf Lucretia, um sich dann wieder auf Brutus und Collatinus fast gleichmäßig auszubreiten. Dennoch sind die verschiedenen Elemente mit großer Geschicklichkeit, mit einem namentlich gegen-

[1]) „Aus dem dramatischen Atelier. Eine Indiskretion." Westermanns Monatshefte. 1879. 45. Bd. S. 594 ff.

über der Bühnenwirkung glücklichen Instinkte verschmolzen. Daß Lindner dabei von Shakespeare und dem Franzosen Ponsard, aus dessen „Lucrèce" er sich wörtliche Entlehnungen gestattet, beeinflußt ist, haben schon Zeitgenossen festgestellt. In den „Grenzboten"[1]) wurde auf die Parallele hingewiesen, die in der Anlage zwischen dem Drama Lindners und dem „Julius Cäsar" besteht.

| Shakespeare | Lindner |
|---|---|
| 1. Akt | 1. Akt |
| Volksszene. Zwei Tribunen heißen die träge herumstehenden Bürger nach Hause gehen. Cassius beklagt, daß Brutus, der beste Führer zur Freiheit, schlafe. Cäsar und seine Gemahlin treten auf; ersterer schöpft Verdacht gegen Cassius. | Volksszene. Lucretius und Collatinus heißen die träge dastehenden Bürger nach Hause gehen. Collatinus klagt, daß Brutus, der beste Führer zur Freiheit, tot (wahnsinnig) sei. Tarquin und Tullia treten auf; letztere schöpft Verdacht gegen Brutus. |
| 3. Akt | 3. Akt |
| Cäsar wird erstochen. Große Szene an seiner Leiche. Volksaufruhr. | Lucretia ersticht sich. Große Szene an ihrer Leiche. Volksbewegung. |
| 4. Akt | 4. Akt |
| Streit zwischen Brutus und Cassius. | Streit zwischen Brutus und Collatinus. |
| 5. Akt | 5. Akt |
| Schlacht bei Philippi. | Schlacht im Walde Arsia. — |

Um das Verhältnis Lindners zu Ponsard klar zu legen, möge eine kurze Charakteristik der Lucrèce[2]) folgen. Das Drama, das im bewußten Gegensatz zur Romantik aus klassischer Tradition entstanden war, verdankte seinen Erfolg bei der Aufführung (22. April 1843) nur dem Zusammentreffen zweier feindlicher Kunstanschauungen. Eine Erstlingsarbeit wie das Drama Lindners — die Parallele zwischen ihm und Ponsard ließe sich weiter verfolgen — ist sie doch viel undramatischer als dieses. Lucretiens Charakter ist nicht den mindesten Anfechtungen unterworfen und bildet, da sich die Handlung streng auf diese Episode beschränkt, so kein dramatisches Sujet. Ponsard hält sich streng

---

[1]) Ein Preisdrama. Brutus und Collatinus. Trauerspiel von Albert Lindner. Grenzboten. 1867. I S. 229 ff. (unterzeichnet mit d).

[2]) Oeuvres complètes. Paris 1865. I. p. 53.

an die Überlieferung bei Livius. Erfunden ist nur die Figur der Tullia, der Frau des Brutus, offenbar des Kontrastes wegen zu Lucretia. Collatin bleibt untätig im Hintergrund. Neu ist ferner eine Liebe zwischen Brutus und Lucretia, ein Motiv, das sich meines Wissens in Frankreich zuerst in der „Clélie“ der Scudéry findet. Stark betont ist der Tod Lucretias als ein Opfer, ein notwendiger Frevel, der die Freiheit erst möglich mache. Das und die Figur der Sibylle hat Lindner wohl übernommen. Sonst aber erstreckt sich der Einfluß des Franzosen hauptsächlich auf Formales bis zur wörtlichen Entlehnung, die schon von zeitgenössischen Rezensenten, gerecht und gründlich zuletzt von Walter Bormann[1]) angemerkt wurden. Gottschall spricht von Plagiaten.[2]) Ich selbst kann noch in folgenden Zügen deutliche Einwirkung Ponsards feststellen: Der Anfang des zweiten Aktes von „Brutus und Collatinus“, die Idylle in Collatia, ist in seinem ganzen Aufbau auf die erste Szene je des ersten und des vierten Aktes der „Lucrèce“ zurückzuführen. Hier wie dort Lucretia in der Mitte ihrer Dienerinnen mit Gedanken an den fernen Gemahl beschäftigt. Der Bericht des Collatin (Lucrèce I. 2) hat in seiner Art, natürlich nicht in seinem Inhalt, denn der war durch die gemeinsame Quelle gegeben, stark auf den des Volesius bei Lindner abgefärbt. (II. 3.) Der Aufbau des ganzen zweiten Aktes, der, wie oben zu sehen, kein Vorbild bei Shakespeare hatte, ist bei ihm ähnlich dem ersten bei Ponsard, nur wird dort Brutus, der Lucretien den Zustand Roms beschreibt, durch ihren Vater ersetzt. Abgesehen von den deutlichen Stellen, die Bormann zitiert, muten die Verse Lindners noch oft wie eine freie Übersetzung an. —

Technische Mittel verwendet er mit Geschick. Es fehlt nicht das „erregende Moment“, wenn Volesius bei dem Besuche in Collatia den Sextus einem Wolfe vergleicht, den Collatin zur eigenen Hürde gesandt habe, was er übrigens auch bei Ponsard in den Versen des Brutus vorgebildet fand:

Collatin: „Je suis moins fou que vous: on a tort
D'allécher les voleurs par l'appât du butin“. (I. 2.)

---

[1]) Walter Bormann, Zwei Schillerpreise und Francois Ponsard. Kochs Zeitschrift. X. S. 175 ff.

[2]) „Albert Lindner und der Schillerpreis“ in Gottschalls „Literarischen Charakterköpfen“. 2. Teil. Leipzig 1870. S. 101 ff.

„Tragische Ironie“ finden wir einmal, wenn Lucretius die Tochter um einen Frevel beten läßt, dann wieder, wenn Collatin zu Jupiter fleht, er möge auch über Brutus eine Prüfung schicken und gleich darauf das Verzeichnis der Verschwörer gebracht wird. Übrigens sind auch die Elemente für diesen ersten Zug bei Ponsard angedeutet, wenn er Lucretia von einem Traume erzählen läßt (IV. 1), in dem sie eine Stimme vernommen hat, die das Blut eines reinen Weibes zur Sühne für Rom verlangte und wo sie sich selbst als Opfer unter dem Beile des Priesters gesehen hat, was wieder bei Lindner nachwirkt, wenn sie beim Anblick des Sextus, sich eines Traumes erinnernd, ausruft:

„..... Es war der wilde Priester,
Der über mir das Opfermesser schwang“. (II. 3.)

Wie auffallend derartige Übereinstimmungen auch sein mögen, wie wenig die Entlehnungen zu billigen sind, so ist doch „Brutus und Collatinus“ der „Lucrèce“ gegenüber ein von selbständigem Geiste durchwehtes und gehaltenes Werk geblieben.

In der Charakterzeichnung ist der Dichter noch sehr abhängig von seinem alten Lehrer; von dem Franzosen konnte er hier nichts lernen, nur die saubere, tadellose Vernietung des Einzelnen, die formale Repräsentation des Ganzen, soweit er es nicht auch hier noch nach dem Vorbilde Shakespeares vorzog, wuchtig Szene auf Szene zu türmen ohne Rücksicht auf allzuhäufigen Ortswechsel wie im letzten Akte. Sein Tarquin aber ist ein nur zu deutlicher Schattenriß des Königs in „Hamlet“, Tullia der Lady Macbeth, Brutus, solange er den Narren spielt, des Edgar im „Lear“. Selbständiger werden die Charaktere erst mit dem Fortschritte der Handlung. Lucretia steht mit ihrem hausmütterlichen, liebevollen Walten, wenn sie die Entwürdigung, die für sie in der Wette des Gatten liegt, empfindet und dann doch gleich wieder zum Verzeihen bereit ist, über der wort- und tugendreichen Figur Ponsards. Klug hat Lindner übrigens eine Szene zwischen ihr und Sextus vermieden, die, will der Dichter das Idealbild der Keuschheit bewahren, so durchaus undramisch wirkt in der „Lucrèce“ wie in allen übrigen Lucretia-Dramen. Lindners Brutus als Narr ist, wenn auch mit Shakespeare'schen Farben aufgeputzt, dennoch ein wirklicher Tölpel, dem unaufdringlich helle Streif-

lichter prägnanter Sprachkunst aufgesetzt sind; bei Ponsard bekundet er eine durchgehende, ja überragende Vernunft, während er als Blöder gelten soll. Im zweiten Teil des Dramas erinnert Lindners Brutus stark an den Consul Caeso in Freytags „Fabiern", die ihm ja gewiß, vielleicht durch Devrient, bekannt geworden sind. Auch die Ähnlichkeit der Situation fällt auf, wenn es auch in den Fabiern bei der geplanten Hinrichtung des Sohnes durch den Vater bleibt. Lindner sucht bei der Charakterisierung namentlich durch Kontraste zu wirken. Tarquin in feiger Tyrannenfurcht, abergläubisch und Tullia voll Stärke, ungebrochen in der Sünde, Sextus und Lucretia oder diese und Tullia, Brutus, zu jedem Opfer für die Freiheit bereit, und Collatinus, aufbrausend, egoistisch, bis er Entsagung lernen muß, freilich nicht so willig wie Brutus. Von diesem läßt sich der Vorwurf „akademischer" Auffassung nicht abwenden. Er verbannt den Freund wegen seines Namens. Um das zu motivieren, müßte der Haß des Volkes gegen die Tarquinier viel deutlicher hervortreten, damit diesen Bedingungen eine so abstrakte Tat entwachsen könnte. Selbst Dionysius, der doch der römischen Freiheitsidee so viel näher stand als ein modernes Theaterpublikum, motiviert diesen Schritt durch ein Verschulden des Collatin. Noch abstrakter ist das Todesurteil über die eigenen Söhne. Einmal, als Tarquin den Blöden auf die Probe stellen will, sieht er den Sohn ohne zu zucken mit dem Tode bedroht, dann wirbt er vergeblich um die Liebe seiner Kinder, endlich opfert er sie wieder der Idee seines Staates. Auch Sprache und Vers ist an Shakespeare geschult. Wir finden die charakteristische Mischung von Vers und Prosa, Effekte, die manchmal nur durch sprachliche Mittel erreicht werden, namentlich im vierten Akte, im Gegenüber von Brutus und Collatin. Akt- und Szenenschluß werden in eine bühnenwirksame Spitze ausgetrieben, die den Darstellern einen guten Abgang sichert. So übertrifft auch die Szene, in der Lucretia ihrem Gatten die Schandtat des Sextus enthüllt, die entsprechende bei Ponsard. Während sie sich bei diesem in großer Würde und Beredsamkeit abwickelt, ist das Tempo bei Lindner hastig; atemlose, bestürzte Ausrufe, die das Schreckliche der Situation viel besser zum Ausdruck bringen.

Von größtem Einfluß auf das Drama ist Eduard Devrient,

der Leiter der Karlsruher Hofbühne, gewesen.[1]) Lindner hatte ihm das Manuskript am 29. April 1864 mit der Bitte um Rat geschickt. Devrient beurteilt es günstig im Tagebuch, tadelt aber die allzugroße Abhängigkeit von Shakespeare. Vor allem muß Lindner stark kürzen und sprachliche Reminiszenzen an die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung tilgen. Dreimal macht das Stück den Weg hin und her. Schließlich ermöglicht Devrient doch die Aufführung, obwohl es ihm an einem Darsteller für Brutus fehlt. Am 26. April 1865 berichtet er von der Leseprobe, am 4. Mai beginnen die Theaterproben. Nun klappt doch nicht alles. Skeptisch bemerkt das Tagebuch zur Generalprobe: „Aus der Loge sah ich nun wieder die Fehler des Stückes, wie bei dessen erster Lesung: das gespaltene Interesse, das Abbrechen der Wirkung am Schluß der Szenen".[2]) Dennoch gelingt die Aufführung am 11. Mai und herzlich beglückwünscht er dazu den Dichter. Diese und ähnliche Berichte finden lautes Echo bei Lindner.[3]) Noch berechtigt aber eigentlich nichts zu dem Jubel. Es folgte nur noch eine Wiederholung am 21. Mai. Die Kritik war reserviert, ja feindlich geblieben. Da gelang es Devrient, die Tragödie seines Schützlings als Festspiel bei der Philologen-Versammlung, die Ende September 1865 in Heidelberg tagte, anzubringen. Am 29. September fand die Aufführung in Karlsruhe, wohin die ganze Versammlung gekommen war, statt. Das Tagebuch meldet: „Der Totaleindruck war groß, das Philologen-Publikum von gespannter Teilnahme und lebhaftem Beifall. .... Dr. Lindner war in einem Taumel von Glück, er wurde zuletzt auch gerufen".[4]) Noch immer hielten sich andere Bühnen zurück. Dingelstedt in Weimar hatte von vornherein abgelehnt, die Verhandlungen mit Mannheim zerschlugen sich, Berlin verzichtete aus politischen Gründen.[5]) Das wurde erst anders, als das Drama, wiederum durch Vermittlung Devrients,

---

[1]) „Eduard Devrient und Albert Lindner. Nach bisher ungedruckten Briefen". Von Privatdozent Dr. Adalbert von Hanstein in Hannover. „Deutsche Thalia" 1892 I. 71 ff. Dazu: „Albert Lindner und Eduard Devrient. Nach ungedruckten Briefen und Tagebuchblättern". Von Hans Devrient in Weimar. Euphorion XI. 122 ff.

[2]) Euphorion XI. S. 125.

[3]) Vgl. den Brief vom 14. Mai ebd. S. 126.

[4]) a. a. O. S. 128.

[5]) Vgl. den Brief Lindners v. 25. Novbr. 1865. S. 129.

am 10. November 1866 den Schillerpreis erhielt.[1]) Lindner findet kaum Worte des Dankes. Vierzehn Tage später schickt er die Devrient gewidmete Buchausgabe nach Karlsruhe. Die Entscheidung der Preiskommission fand nirgends Zustimmung. Besonders eiferte Gottschall dagegen.[2]) Auch für Lindner selbst war sie nicht von Vorteil. Sie führte ihn zur Überschätzung seines Talentes und bald wird der früher so bescheidene Ton seiner Briefe selbstbewußter. Die Bühnen nehmen jetzt Kenntnis von ihm. Berlin am 17. Jänner 1867. Dessoir gibt den Brutus. Lindner berichtet optimistisch über die Stimmen der Kritik.[3]) Sehr im Gegensatz dazu steht die reservierte Haltung des Berliner Dramaturgen Karl Frenzel. Leipzig war am 1. Jänner Berlin noch zuvorgekommen. Am Burgtheater war das Stück Lindners bekanntlich die letzte Neuheit, mit der Laube seine Direktion abgeschlossen hatte.[4]) Am 24. September 1867 errang die Aufführung „einen vollen, einen tiefen Erfolg“. Die Wolter kreierte die Lucretia.[5]) Laubes Interesse blieb wach auch nach dem Direktionswechsel; immer wieder setzt er sich in der Presse für das Stück ein und polemisiert dabei gegen die neue Direktion, die es nach der dritten Aufführung des Brutus-Darstellers Wagner vom Spielplan hatte verschwinden lassen.[6]) In der Spielzeit vom 24. September 1867 bis 16. November 1867 hatte „Brutus und Collatinus“ fünf Aufführungen erlebt.[7]) Es folgten Aufführungen in Prag (29. Februar 1868),[8]) in Mannheim;[9]) in Karlsruhe erlebte das Drama nur

[1]) Einblick in die Geschichte des Schillerpreises in dieser Zeit gibt der Briefwechsel zwischen Eduard Devrient und Gustav Freytag: Westermanns Monatshefte. 91. Bd. S. 127, 199, 343, 505.

[2]) a. a. O.

[3]) Euph. XI. S. 130.

[4]) H. Laubes gesammelte Werke in 50 Bdn. hgg. v. H. Houben. Leipzig, Hesse. 30. Bd. S. 106, 261 ff.

[5]) M. Ehrenfeld, Charlotte Wolter. Wien 1887. S. 34 u. 67.

[6]) Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Laube. Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitungen versehen von A. v. Weilen. Berlin 1906 in „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“. Bd. 7. 8. vgl. Nr. 21 S. 82 f. Nr. 22 S. 86 f. Nr. 29 S. 134.

[7]) Nach Dr. Eduard Wlassak, Chronik des k. k. Hofburgtheaters.

[8]) Oscar Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Prag 1888. S. 625, 627. Vgl. „Bohemia“ 28. Febr. 3. 4. 5. März 1868.

[9]) Anton Pichler, Chronik des Großherzogl. Mannheimer Hof- und Nationaltheaters 1879.

vier.[1]) Nirgends hat es sich lange auf dem Repertoire erhalten. Auch in der zeitgenössischen Kritik lassen sich mehr ablehnende als lobende Stimmen vernehmen.[2]) Am ernstesten würdigt Karl Frenzel die Tragödie, wird ihr aber bei seiner Bevorzugung der Franzosen namentlich beim Vergleich mit Ponsards „Lucrèce" nicht gerecht.[3]) Daher läßt er nur die ersten drei Akte gelten, die beiden folgenden lehnt er ab, da sie nicht mehr von Leidenschaft, sondern von Staatsraison erfüllt seien, während umgekehrt Michael Bernays in diesen letzten Akten das Zeugnis für die Begabung des Dichters sieht. Gottschall lehnt das Ganze ab.

Diese verschiedenen Wertungen des Dramas, das Vorwort, das ihm Lindner in der Buchausgabe voranschickt, leiten über zur Geschichte des behandelten Stoffes. Hier wendet er sich nämlich gegen die Presse und die Kritik einer Partei, die ihm zum Vorwurf macht, daß er einen Stoff gewählt habe, der außerhalb des Interesses der Modernen läge. „Akademische Poesie" ist das Schlagwort, das in der Kritik immer wiederkehrt und gegen das nun Lindner das Kind seiner Muse mit sehr viel Pathos und Berufung auf die Theorie der Klassiker verteidigt. Historische Stoffe, sagt er, sind dann als Vorwurf brauchbar, wenn sie dramatische Lebenswahrheit haben und auf dem Kulturwege des Volkes liegen. Auch in der Vorrede zur zweiten Auflage des Buches[4]) betont er diese Prinzipien noch nachdrücklich. Gottschall nimmt sie in seinem Aufsatze besonders aufs Korn und übertrumpft Lindner mit einem Zitat aus Schillers Abhandlung „Über die tragische Kunst", in der Brutus als ungeeignet für dramatische Darstellung abgelehnt wird. Dagegen verteidigt der Grenzboten-Rezensent[5]) die Stoffwahl und meint, das Urteil Schillers dürfe nicht als „Landvogtshut" aufgestellt werden. Schiller läßt den Richterspruch des

---

[1]) Eugen Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient 1893. S. 89, 93, 96.

[2]) Vgl. namentlich „Allgemeine Zeitung" Beilage zu Nr. 274 und Nr. 277. 1865 zu Nr. 7, 1868 (M. Bernays).

[3]) Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie. 1. Bd. Hannover 1877. S. 103 ff.

[4]) Leipzig 1872. Veränderungen nur in unwesentlichen Einzelnheiten. Gewidmet ist diese Auflage dem Präsidenten des deutschen Reichstages Dr. Simson.

[5]) a. a. O.

Brutus und den Selbstmord des Cato nur als subjektive Wahrheit für den Römer gelten.[1]) Aber man kann erinnern, daß Schiller in der vorausgehenden Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" Stoffe hatte gelten lassen die sehr an das Urteil des Brutus erinnern, wie den Kommandanten, der seinen Sohn opfert,[2]) oder Timoleon, der seinen Bruder Timophanes ermorden läßt,[3]) weil er die Republik in Gefahr bringt. Lindner hatte nur die äußerste Konsequenz gezogen und die „moralische Zweckmäßigkeit" auf die Spitze getrieben. Schiller verlangt ja auch im zweiten Aufsatze nicht unbedingt die Ausschließung des Stoffes. „Nur haben Darstellungen der letztern Art einen engeren Wirkungskreis ..... Die tragische Kunst kann sich ihrer mit großer intensiver Wirkung bedienen, wenn sie der extensiven entsagen will".[4]) Und wirklich haben wir eine Tradition in der Behandlung des Brutusstoffes von den Anfängen des Dramas an.

---

[1]) Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe. XI. Bd. S. 169, 31 f.
[2]) a. a. O. S. 150, 23 f.
[3]) a. a. O. S. 150, 33 f.
[4]) a. a. O. S. 170, 19 f.

## IV. Geschichte der dramatischen Behandlung des Brutus-Lucretia-Stoffes.

Die Vorliebe des sechzehnten Jahrhunderts, denselben Stoff dramatisch mehrmals zu behandeln, zeitigt drei Lucretia-Dramen, die unabhängig von einander drei verschiedene Typen möglicher Behandlungsart darstellen. Die drei Dichter sind Hans Sachs, Heinrich Bullinger und Jakob Ayrer, wobei dieser den Stoff nicht mehr so prägnant faßt wie seine beiden Vorgänger, in der Mischung der Stoffelemente aber bereits zu einer reicheren Nuancierung gelangt. Den Urtypus gleichsam des reinen Lucretia-Dramas stellt die Dichtung des Hans Sachs dar: „Tragoedia von der Lucretia, auß der beschreybung Livii, hat 1 actus und 10 person".[1]) In der Vorrede des Ehrnholdt werden als Quelle Livius und Valerius Maximus genannt. Die Handlung umspannt die Ereignisse von dem Augenblicke an, in dem ein Bote auftritt und Lucretien den Besuch des Sextus ankündigt, bis zur Rede des Brutus am Leichnam Lucretias. In knapper Auswahl mit Hinweglassung alles Beiwerks wird nur die Verführungsszene und die folgende Entdeckung dramatisch verwertet. Neu im Vergleich zu Livius ist die Einleitung, die durch einen kurzen Dialog mit dem Boten, der den Besuch des Sextus ankündigt, und durch eine Warnung des Knechtes gebildet wird, Lucretia möge des Elendes gedenken, das Helena widerfahren sei, als sie Paris eingelassen habe; ferner die Figur der Magd, die sich von Sextus bestechen läßt, ihm das Schlafgemach ihrer Herrin zugänglich zu machen, ihre reuige Klage nach dem Tode Lucretias. Die Verführungsszene ist roh, im Geschmacke der Zeit. Sextus bietet Lucretien tausend Kronen an, wenn sie ihm zu Willen sei. Von den Charakteren können nur Lucretia, die mit Zügen deutsch hausmütterlicher Art ausgestattet ist — sie befiehlt der Magd, bevor sie schlafen geht, das Feuer zu löschen, die Türen abzuschließen und am nächsten Morgen früh

---

[1]) Ausgabe des Literarischen Vereins in Stuttgart. 12. Bd. Tübingen 1879.

aufzustehn —, Brutus und Sextus interessieren. Lucretius und Collatin treten ganz zurück. Davon, daß Brutus Blödsinn geheuchelt hat, ist hier nicht die Rede, ebensowenig ist angedeutet, daß dem Tode Lucretias irgendwie die Bedeutung eines Opfertodes zugeschrieben würde.

Übrigens hat Hans Sachs die Geschichte der Befreiung Roms noch einmal episch behandelt, das Hauptgewicht aber auf die Hinrichtung der Söhne des Brutus gelegt: „Historia. Die mördisch meuterey könig Tarquinii Superbi zu Rom". Dort beruft er sich auf Plutarch. Ebenso verlegt Bullingers Drama den Schwerpunkt von Lucretia weg auf Brutus: „Ein schön spil von der geschicht der Edlen Römerin Lucretiae / vnnd wie der Tyrannisch küng Tarquinius Superbus von Rhom vertriben / vnd sunderlich von der standhafftigkeit Juniij Bruti / des Ersten Consuls zu Rhom / vff Sontag den andern tag Mertzens / jm 1533 jar / zu Basel gehalten". Gedruckt zu Basel / by Thoman Wolff. Anno 1533.[1]) Der Titel deutet schon die Verquickung zweier Elemente an. Quelle sind Livius und Dionysius, wie die Vorrede „zum Läßer" belehrt. Jakob Baechtold schreibt: „Bullingers Lucretia und Brutus gehört zum Trefflichsten, was die Schweiz neben Manuel im sechzehnten Jahrhundert an Dramen besitzt".[2]) Bullinger hat durch geschickte Verknüpfung der Berichte des Livius und Dionysius Kontraste erreicht, die eine fortschreitende, dramatische Entwickelung auf einer breiten, sozialen Basis ermöglichen. Livius, der im ersten Akte benützt ist, wird im zweiten von Dionysius abgelöst. Die Verführung Lucretias ist hier nur Mittel zum Zweck, zur Vertreibung der Tarquinier. Die gedrückte Lage des Volkes wird ganz selbständig exponiert durch die Einführung eines Bauern, der vergeblich beim Könige gerechte Entscheidung eines Rechtshandels verlangt. Tarquin ist bereits von dem reichen Gegner bestochen, der Arme wird ausgeplündert. Hauptziel ist hier die Befreiung Roms, die Errichtung der Republik. Die Tendenz des Dramas ist eben politisch und gegen das Söldner- und Pensionenwesen der damaligen Schweiz gerichtet. Die Auffassung des Stoffes

---

[1]) Neu herausgeg. von J. Baechtold: „Schweizer Schauspiele des 16. Jahrhunderts". I. Bd. S. 104 ff.

[2]) Jakob Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. S. 306.

und seine Verwertung hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der Albert Lindners, nur ist sie, indem sie die Tarquinier aus dem Spiele läßt, noch geschlossener, da der Blödsinn des Brutus nicht verwertet wird, von vornherein in ihrem Helden eindeutig bestimmt und doch wieder dadurch, daß Collatin im zweiten Teile Verdacht einer Verräterschuld auf sich lenkt, dramatischer und motivierter. Kontraste sind deutlich herausgearbeitet zwischen Brutus und Collatinus, der in unmännlicher Zweideutigkeit unbestimmt schwankt, zwischen den Söhnen des Brutus und den Neffen des Collatin, die mit in die Handlung einbezogen werden, zwischen den feilen Gesandten Tarquins und den ehrenfesten Ratsdienern. Die Charaktere sind scharf umrissen und konsequent durchgeführt, in den Reden prägt sich Gedankentiefe oft sentenzenartig aus. Brutus ist der Held, der gradaus den durch das Gesetz vorgezeichneten Weg geht, ein Seitenstück zu ihm ist Lucretia, die, obwohl durch Gewalt bezwungen, selbst über sich die Todesstrafe verhängt. Entsprechend ihrer Stellung im ganzen Drama ist sie auch spärlicher charakterisiert; was dafür geschieht, ist in die Sterbeszene verlegt, wo sie mehr mit erhabenen als weiblich liebenswürdigen Zügen ausgestattet ist. Sie wirkt mit dem Selbstmorde wie eine Vorbereitung auf Brutus, der seine Söhne der Freiheit opfert. Im Gegensatz zu Hans Sachs ist also die Lucretia-Handlung bei Bullinger nur episodisch, eine Folge der republikanischen Tendenz des Dramas. Ganz farblos wirkt dagegen die Behandlung des Stoffes durch Jakob Ayrer. In breiter, epischer Manier löst er das ganze erste Buch Livius' in eine Tragödie auf, deren vierter Teil die Regierung Tarquins vom Tode des Servius Tullius bis zum Sturz des Königtums umfaßt.

Tragedi. Vierter Theil; von Servii Tullii Regiment vnnd Sterben, darinnen der Schönen Lucretia Histori begriffen; hat 6 Actus vnd 24 Personen.[1])

Die Vorgeschichte der Tarquinier gibt Ayrer Gelegenheit, die blutigsten Metzeleien nach seiner Art darzustellen, sonst aber deckt er sich in der Verwendung des Stoffes ungefähr mit Hans Sachs. Die Handlung schließt sich erst um die Lucretia-Episode etwas enger. Neu ist eine deutlich moralische Tendenz. Die

[1]) Ayrers Dramen hgg. v. A. v. Keller. 1. Bd. im Lit. Ver. 76. Bd. S. 272 ff.

Freiheitsidee tritt dagegen zurück. Ein warnendes Beispiel wird aufgestellt für die Frauen, die in der Abwesenheit des Mannes nicht sorgsam genug auf ihren Ruf bedacht sind. Zwar heißt es auch hier, nur der Leib Lucretias habe der Drohung Sextus' gehorcht, dennoch erscheint sie nicht ohne Schuld. Denn sie zeigt sich durch den Besuch des Königssohnes geehrt und der Ehrenholdt am Schlusse verbietet, daß eine Frau überhaupt jemand bei sich empfangen solle. Ayrer steht mit dieser Auffassung allein unter allen Dichtern, die den Stoff behandelt haben. Sie nötigt ihn gegenüber Hans Sachs zu breiterer Ausführung des Details und genauerer Motivierung. So finden sich sogar psychologische Feinheiten angedeutet, wenn Lucretia beim Anblick des Sextus sogleich von bösen Ahnungen erfüllt ist. Bei diesem tritt das physische Moment der Sinnenlust gegen ein psychisches zurück. Der Neid auf Collatin, der eine bessere Gattin hat als er, treibt ihn an, sie zu beflecken. Die Durchführung seiner Absicht wird nicht vorgeführt. Neu ist ferner, daß Collatin ganz ausgeschaltet ist. Der Wahnsinn des Brutus wird zwar aufgenommen, doch weiß Ayrer nichts damit zu beginnen, er wird einfach episch nachgeholt. So übernimmt er auch kritiklos von Livius das unmotivierte Erscheinen des Narren beim Tode Lucretias. Brutus zeigt sich da als Freund des alten Lucretius, ohne daß er vorher irgendwie mit ihm in Verbindung gebracht worden wäre.

Was mit Hans Sachs übereinstimmt, geht wohl auf die gemeinsame Quelle zurück. So ist die fast gleiche Szenenfolge: Bote, Lucretia und Sextus, Bestechung, Dienerszene, Sterbeszene auf Livius und die bestehende Tradition der Eröffnung und Verknüpfung der Szenen untereinander zurückzuführen. Von wirklicher szenischer Gliederung kann natürlich bei Jakob Ayrer ebensowenig wie bei Hans Sachs die Rede sein. Das Urteil, daß Ayrers Tragödie unbeeinflußt von der Sachsens entstanden ist,[1]) bleibt wohl zu Recht bestehen. Vom Standpunkt der Entwickelung aus kann man sagen, daß, soweit diese Termini für die primitive Form dieser Dramen überhaupt Geltung haben, bei Sachs die geschlossenere Komposition, bei Ayrer die differenziertere Charakteristik zu Tage tritt. Bullinger dagegen vereinigt beide Vorzüge,

---

[1]) John George Robertson, Zur Kritik Jakob Ayrers. Diss. Leipzig-Reudnitz. 1892. S. 30.

weitet den Stoff aus und beleuchtet ihn, indem er ihn unter eine leitende Idee zwingt, von der politischen Seite. Alle drei Dichter modernisieren ihn und bringen ihn in das Kostüm ihrer Zeit.

Abgesehen von der epischen Verwertung des Stoffes durch Johann Peter Titz in der „Lucrezia"[1]) machte die dramatische Behandlung eine weitere Entwicklung auf den Einfluß Frankreichs hin durch. Es lag nahe, wenn man in Brutus den Helden sah, die Tragödie auf den Konflikt zwischen Vaterlands- und Kindesliebe zu beschränken. Um nun das feindselige Verhältnis zwischen Vater und Söhnen zu motivieren und gleichzeitig zu vertiefen, ließ man es sich aus anfänglicher Übereinstimmung erst durch Leidenschaft und Verführung ins Gegenteil verzerren. Die Sage berichtete von einer Tochter des Tarquin. Es war nur ein Blick notwendig, diesen tragischen Keim zu erfassen, und man verband die Kinder der feindlichen Väter. Es lagen dann noch reiche Möglichkeiten vor, das Verhältnis der Personen untereinander abzutönen. So konnte man in dem Sohne einen würdigen Nachfolger des Vaters sehen, der auf einen kleinen Anstoß von außen hin, verblendet von seiner Liebe zu einem Geschöpfe, das mit kalter Berechnung sie auszunützen versteht, plötzlich, ohne es selbst recht zu wollen, zum Feind des Vaterlandes geworden ist. Diese Entwicklung hatte der Stoff bei Voltaire erreicht, der, beeinflußt von Shakespeare, insbesondere vom Coriolan, in La Calprenede und Mlle. Catherine Bernard Vorgänger gehabt hatte, und seinerseits wieder befruchtend auf deutsche Dichter einwirkte. Voltaire, dessen Drama[2]) am 11. Dezember 1731 zum erstenmal aufgeführt wurde, verlegt den Beginn der Handlung hinter die Ermordung Lucretias und die Vertreibung der Tarquinier und entwickelt in fünf Akten den Abfall des Titus. Dieser als Besieger der Feinde Roms von allen gefeiert, in seinen Erwartungen auf das Konsulat getäuscht, leiht den Einflüsterungen des im Dienste der Tarquinier wirkenden Messala ein williges Ohr, bis seine Liebe zu Tullia, die, bisher im Schutze Roms, von den Gesandten Tarquins fortgebracht werden soll, den Ausschlag gibt. Reumütig und versöhnt mit Vater

---

[1]) Proben gibt Köpke in von der Hagens „Germania" X. Leipzig 1853. S. 205 ff.

[2]) In Oeuvres complètes de Voltaire. Nouvelle édition...conforme pour le texte à l'édition de Beuchot..." Paris 1877. II. 1.

und Vaterland erleidet er den sühnenden Tod. Tullia, von wahrer Liebe mit aller Macht ergriffen, stirbt, als sie von dem Todesurteil hört. Im „Brutus" des Voltaire ist so allerdings Titus der Held geworden und Brutus geht nur am Rande hin, gibt gleichsam den Rahmen. Mit Absicht hat Voltaire das Interesse auf einen Sohn konzentriert, um es nicht zu zerstreuen.

Unmittelbar hat Voltaire abgefärbt auf den „Junius Brutus" des Zürichers Dr. Salomon Hirzel,[1]) ein Zusammenhang, den schon der Rezensent in Weißes Bibliothek konstatiert hat.[2]) Das Stück stammt aus dem Jahre 1759. Es ist Bodmer gewidmet und in einem Vorworte legt der Verfasser seine Absichten dar. Zweck seines Trauerspiels ist ihm, seine Gedanken über Staatsveränderung zu illustrieren. Er empfindet Mitleid mit Brutus, weil er wegen einer großen Tat mehr gehaßt als geliebt werde. „Dieser Streit", heißt es, „der väterlichen Zärtlichkeit mit der Liebe zum Vaterland und dem Triumph des letzteren sollte das Rührende in dem Trauerspiel ausmachen; die Söhne sollten nicht Bösewichter sein und doch fallen, und jeder auf eine besondere Art, das waren die Gegenstände der schwersten Arbeit". Einfluß des „Discours sur la tragédie", den Voltaire seinem Drama vorangehen läßt und in dem er ganz ähnliche Gedanken entwickelt, ist deutlich. Dennoch ist das Drama Hirzels originell. Das zeigt sich schon im Kostüm, wenn Brutus und Valerius noch als „Bürgermeister von Rom" auftreten. „Weitaus das bedeutendste schweizerische Drama der Zeit" nennt es Baechtold. Sein Umfang und Aufbau ist im großen ganzen derselbe wie bei Voltaire, seine Verschiedenheit nur dadurch bedingt, daß Hirzel beide Söhne vorführt und eine Gemahlin des Titus, Fulvia. Dieser wird aus Vernunftgründen zum Verräter, der andere aus Liebe zu Tarquinia, der Tochter des Königs. Mehr als bei Voltaire wird aber Brutus in die Handlung verflochten, da er versucht, die Söhne zu bekehren, was Hirzel allerdings etwas schematisch vorführt. Ein Moment der letzten Spannung wird erreicht, wenn an Brutus die Versuchung herantritt, die Söhne zu begnadigen. Er überwindet

[1]) Junius Brutus. Ein Trauerspiel, in fünf Aufzügen. Zürich bei Orell, Geßner u. Comp. 1761.

[2]) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Leipzig 1762. VIII. 1. S. 46.

aber diese Stimmung und gibt versöhnt mit den beiden den Befehl zu ihrer Hinrichtung. Mit einem christlichen Ausblick auf ein seliges jenseitiges Leben der in Reue Verstorbenen schließt das Stück. Im Vorhaben des Verfassers, politische Gedanken zu verkörpern, liegt es schon, wenn der Dialog manchmal übermäßig weit ausgesponnen ist. Er überwuchert dann die an und für sich tragischen Gegensätze zwischen Titus und Brutus, von denen dieser die republikanische, jener die aristokratische Auffassung vertritt. Voltaire gegenüber bedeutet der Kontrast zwischen den Brüdern, von denen der jüngere durchaus weich und anschmiegsam gehalten ist, einen Fortschritt. Selbst der Charakter des Brutus zeigt in seiner Milderung eine neue Nuancierung. Volesius verweist ihn auf seine Pflicht als Staatsmann, so daß er einem späteren Versuche, Gnade zu erwirken, entschieden begegnen kann, ohne doch undramatisch zu sein. Die dramatische Spannung wird gesteigert, wenn Fulvia ihren Gatten, bevor er sich den Feinden anschließt, durch die Erzählung eines unheilverkündenden Traumes warnt. An dieser Stelle leuchtet der Einfluß des „Julius Cäsar" durch, auf den ja Voltaire im Discours hingewiesen hatte.

Im krassen Gegensatze zu dieser Tragödie Hirzels stehen zwei Trauerspiele von Johann Elias Schlegel und Johann Jakob Bodmer. Schlegels „Lucretia",[1]) während seiner akademischen Jahre in Leipzig entstanden, ist ganz im Gottschedischen Sinne zurechtgestutzt. Der Vorbericht des Herausgebers meldet, daß Johann Elias durch eine „Lucretia" des Tasso-Übersetzers Koppe angeregt worden sei; diese wurde nicht gedruckt, weil sie „bei vielen andern Fehlern nicht die geringste Vorsicht gebraucht, keusche Ohren zu schonen". Um zu zeigen, daß diese Fehler nicht in der behandelten Materie lägen, habe nun Schlegel seine Lucretia gedichtet. Interessant für die stoffgeschichtliche Untersuchung sind hierbei die Ausführungen des Dichters darüber, wie man den Stoff dramatisch anpacken müsse, in einem Briefe an Koppe, den der Herausgeber mit abdruckt. Wenn man, wie er will, das als die Handlung des Trauerspiels betrachte, daß Lucretia sich ermordet hat, „so wird dieselbe sich erst anfangen, wenn Lucretia auf einen gewissen Endzweck geht; und dieser ist der, wie sie ihre Betrübnis

[1]) J. E. Schlegels Werke. Zweiter Teil. Herausgeg. v. Joh. Heinr. Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1762.

enden und ihre Schande los werden will. Und alsdann ist wirklich Lucretia die Hauptperson". Diese Worte tragen in sich den Beweis für die Unmöglichkeit, Lucretia allein zur Heldin einer Tragödie zu machen. Was dabei herauskommt, ist gewiß kein Drama. Schlegel hat das wohl selber gefühlt und sich in weiterer Erörterung auch in Widersprüche verstrickt. Er erkennt, „daß die Verjagung der Könige ebensowohl mit dem Selbstmorde der Lucretia zusammenhängt und eine Folge desselben ist, als der Selbstmord der Lucretia eine Folge von ihrer Schändung war". Er ist mit seiner Theorie in eine Sackgasse geraten. Das Stück selbst kann in diesem Zusammenhange nicht lange die Aufmerksamkeit fesseln. Die ganze unfruchtbare Zeit zwischen dem Verbrechen, das Sextus an ihr begeht, nachdem die Tragödie Schlegels einsetzt, und ihrem Tode wird mit endlosen Unterredungen ausgefüllt. Natürlich müssen neue Figuren wie ein Bruder des Sextus, Mutter und Schwester der Lucretia eingeführt werden, um in verschiedenen Kombinationen tröstend perorieren zu können. Sextus redet mit der größten Selbstverständlichkeit von seinem Verbrechen und verlangt von Lucretia, daß sie stolz auf die Bevorzugung sein solle. Daß diese Unsittlichkeit nicht leicht übertroffen werden kann, fällt dem Dichter gar nicht auf. Schließlich muß doch Brutus mit einem Racheschwur ein Ende herbeiführen, so daß wieder die alte Auffassung, die die Lucretia-Episode als Mittel zum Zweck benützt, durchscheint. Schlegels Tragödie sollte übrigens, da sie in Prosa geschrieben ist, nur als Versuch gelten. Daneben ist die erste Szene in Alexandriner umgeschrieben und diese wenigen Verse zeigen schon den unmöglichen Charakter des Sextus gemildert. Gewichtige Bedenken gegen den Stoff haben Schlegel vielleicht abgehalten, das Ganze umzuarbeiten.

Im achtzehnten Jahrhundert hat dann endlich noch Bodmer in einem „Tarquinius Superbus"[1]) den Stoff als „politisches Trauerspiel" gefaßt, ein Genre, unter dem Bodmer eine Art Lesedrama versteht, in dem er sich, ohne durch beengende Rücksichten auf die Darstellung gebunden zu sein, in behaglicher Geschwätzigkeit ergehen kann. In drei „Handlungen" wird die Geschichte der Befreiung Roms vorgeführt. Das Schauspiel beginnt ebenso wie bei

---

[1]) „Tarquinius Superbus; ein politisches Trauerspiel", in seinen „Politischen Schauspielen", Zürich 1768.

Voltaire und Hirzel nach dem Verbrechen des Sextus. Tarquin, der hier noch einbezogen ist, ergeht sich in langatmigen Reden über Brutus, dessen Bedeutung und angenommene Maske er völlig durchschaut. Was von der Vorgeschichte notwendig ist, wird episch nacherzählt im engen Anschluß an Livius. Erst die zweite Handlung zeigt in einer Marktplatzszene wirklich dramatisches Leben. An der Leiche Lucretias werden Reden gehalten. Wo nicht wieder Staatsgedanken des langen und breiten ausgesponnen werden, ist Bodmer von Shakespeares „Julius Cäsar" bis zu wörtlichen Anklängen beeinflußt, wie Baechtold im einzelnen nachgewiesen hat.[1]) Die dritte Handlung verflacht wieder vollkommen im Epischen, ohne irgendwie Interessantes zu bieten. Man kann dem Rezensenten in Klotzens Bibliothek nicht Unrecht geben, wenn er urteilt: „Dieser Aufsatz soll auch ein Trauerspiel sein: aber es ist gewiß das einzige in seiner Art".[2])

Überblickt man diese vier Dramen des achtzehnten Jahrhunderts mit Rücksicht darauf, was von ihnen für spätere Bearbeitungen fruchtbar geblieben ist, so ist es das Motiv der Liebe eines Sohnes des Brutus zur Tochter Tarquins, ein Motiv, das von Voltaire seinen Ausgang nimmt. Hirzels Dichtung greift es auf und bringt im wesentlichen sonst nichts Neues, vertieft nur den politischen Gegensatz zwischen Brutus und seinen Söhnen, baut also Überliefertes nur weiter aus. Schlegels Experiment muß wegen seiner Unfruchtbarkeit vereinzelt bleiben, Bodmer kommt dadurch in Betracht, daß er, abgesehen von Ayrer, als erster Tarquin und Tullia einführt, den Stoff um die Tarquinier gruppiert. Diese letzte Andeutung wird im neunzehnten Jahrhundert besonders ausgenützt, das Los der Tarquinier, ihr Mißbrauch der Regierung und ihr Fall wird in einer Reihe von Dramen der leitende Gedanke, sie werden zu Helden gemacht.

Ein erster derartiger Versuch ist der „Tarquinius Superbus", der anonym im Jahre 1802 erschienen ist. In einer Vorrede wünscht der Verfasser sein Trauerspiel[3]) nicht nach dem „scharfen und

---

[1]) a. a. O. 641 f.

[2]) Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, hgg. v. Herrn Klotz. Halle 1768, 6. Stück.

[3]) Tarquinius Superbus. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt a. M. 1802 bei Philipp Wilhelm Eichenberg.

feinbestimmten Begriff", den philosophische Ästhetiker von einigen Musterdramen abgezogen hätten, beurteilt zu sehen. Er fühlt selbst, daß sein Werk kein Drama vorstellen kann. Es beschäftigt 34 Personen und füllt ein Buch von 218 Seiten. Der Stoff ist bis zur Unkenntlichkeit durch novellistische Elemente entstellt, ohne daß dadurch eine dramatische Wirkung erzielt wäre. Kein Konflikt ist innerlich entwickelt oder auch nur angedeutet, das Interesse unruhig wechselnd, der Verlauf des Ganzen episch. Die mit früheren Bearbeitungen übereinstimmenden Szenen sind typisch fester geworden und nicht in neuer Art verwertet. Dasselbe gilt von den Charakteren. Technisch fruchtbar erweist sich die Idee, den Streit über den Besitz der tugendhaftesten Frau und die vorgeschlagene Wette im Lager vor Ardea mit ins Drama hineinzuziehen und in eine wirksame Expositionsszene aufzulösen. In der Sprache ist das Prosatrauerspiel des anonymen Verfassers stark von Shakespeare beeinflußt, nicht aber von einem der vorausgehenden Brutus-Dramen. Es bedarf mit Rücksicht auf die stoffgeschichtlich interessanten Szenen keiner andern Quelle zur Voraussetzung als Livius.

Nicht ohne Wirkung ist ein „Brutus und die Tarquinier" von E. H.......[1]) geblieben. Hier tritt ein ganz neues Motiv auf: eine Liebe zwischen Brutus und Lucretia. Ziel und Ende der Handlung ist die Vertreibung der Tarquinier. In manchen Zügen originell entfernt sich das Stück häufig von den antiken Quellen. Brutus ist deutlich zum Helden gestempelt. Er ists, der die Wette anzettelt und zum Ritt nach Rom auffordert. Auch eine Art Gegenspiel finden wir. Zwei Römer ahnen die Absicht des Brutus, Rom zu befreien, fürchten aber, er wolle selber die Königswürde an sich reißen. So entstehen ihm Gegner innerhalb seiner eigenen Idee. Er liebt Lucretia, benützt sie aber gleichzeitig, den schlummernden Aufruhr zu entfachen. Die Charaktere treten plastischer als bisher aus der Überlieferung hervor. Zwar ist Tarquin noch ganz schematisch als Bösewicht gezeichnet, aber mit der Figur Lucretias hat sich eine große Wandlung vollzogen. Ihre hausfraulichen Tugenden werden nur gestreift, der Hauptton fällt auf ihre republikanische Gesinnung und Freiheitsbegeisterung. Demgemäß

---

[1]) E. H......., Brutus und die Tarquinier. Historische Tragödie in vier Aufzügen. Pesth 1837. Gustav Heckenast.

ist auch die Verführungsszene ganz anders geworden. Sextus spielt sich hier als Retter auf, der sie von einem feigen Gatten, den sie verachtet, befreien will. Auch Brutus ist verinnerlicht und psychologisch vertieft. Zum reinen Freiheitsideal, das ihn leitet, kommt als mitschwingender Unterton die Leidenschaft für Lucretia, wodurch er weniger abstrakt, menschlicher, tragischer wirkt. Auch Sextus, der in seiner Kraft eine Folie zur Schwachheit des Collatin bildet, wirkt weniger abstoßend. Diese Veränderungen des Stoffes gehen bei E. H. nicht auf irgendwelche Vorbilder zurück, sondern können durch geschickte Kombination spontan in einer dichterischen Phantasie entstanden sein. Örtlich und zeitlich ist die Dichtung so isoliert, daß aus diesem Grunde schon schwer eine Beeinflussung anzunehmen wäre, obwohl die erste Szene, die das Lagerleben in Ardea als Exposition benützt, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der ersten des anonymen Trauerspiels zeigt. Den Fortschritten in der Dramatisierung des Stoffes stehen dann allerdings psychologische Unwahrheiten, technische Mängel, ungenügende Motivierungen gegenüber. Sprache und Stil sind sklavisch Shakespeare nachgeahmt.

Zeitlich folgt nun Ponsard mit seiner „Lucrèce“ (1843), ein Experiment, dessen Unfruchtbarkeit schon Johann Elias Schlegel freilich auf viel tieferer Stufe bewiesen hatte.

Von E. H. und Ponsard angeregt zeigt sich ein Drama von Karl Hugo „Brutus und Lucretia“.[1]) Das Vorwort, in dem der Dichter jede Absicht, mit Ponsard wetteifern zu wollen, von sich weist, ist im Jahre 1844 geschrieben. Der Aufbau der einleitenden Szenen, wieder im Lager vor Ardea, geht deutlich auf E. H. zurück. Brutus reizt Sextus so lange, bis er Collatin eine Wette wegen der Frauen anbietet. Die Figur der Amme bei Ponsard, die eine Art Versucherin darstellt und Lucretia beredet, ihr Leben zu genießen, ist hier ersetzt durch Trivia, die Gemahlin des Sextus. Brutus ist wahnsinnig, Lucretia allein durchschaut ihn. Wieder ist die Anregung Ponsards deutlich. Aber was dort nur angedeutet war, hat Hugo weiter ausgebildet. Brutus gesteht ihr seine Liebe. Über diese aber stellt er die zum Vaterlande. Er öffnet Lucretien die Augen für das Elend Roms, er entzündet in ihr den Wunsch nach

---

[1]) Karl Hugo, Brutus und Lucretia. Drama in vier Akten. In Kommission bei Karl Gerold und Sohn. o. O. u. J.

Freiheit. Einen wirksamen Kontrast bildet die gleich darauf folgende Szene Sextus-Lucretia. In der Todesszene verlangt Lucretia von ihrem Gatten, daß er ihr den Dolch in die Brust stoße — hier spielt also das sehr ähnliche Virginia-Motiv herein — und, als Collatin es nicht tut, will sie mit diesem Dienste die Liebe des Brutus belohnen. Doch darf er sie nicht töten, denn mehr als sie liebe er noch Rom. Die Sibylle, die Hugo von Ponsard übernimmt, schließt nach der Rede des Brutus das Drama mit einem Ausblick auf die schweren Aufgaben, die seiner noch harren.

Wörtliche Anklänge an Ponsard sind nicht selten, auch eine Stelle, die an E. H. erinnert, findet sich. Was aber den Aufbau und die Charaktere des Dramas betrifft, schaltet Hugo unabhängig, ja übertrifft zum Teile seine Vorgänger. Sextus ist noch mehr als bei E. H. mit sympathischen Zügen ausgestattet, das Werden und Wachsen seiner Liebe ist in dramatische Steigerung aufgelöst, sie entsteht nicht plötzlich, offenbart sich nicht ohne alle dankbaren Vor- und Zwischenstufen wie bei Ponsard. In der Figur des Brutus ist das Starre, Abstrakte gegen E. H. allerdings wieder mehr in den Vordergrund gerückt, seine Liebe zu Lucretia so platonisch gehalten, daß ihr gar kein Einfluß auf sein Handeln zugestanden wird. Lucretia erscheint als tüchtige Hausfrau, als treues Eheweib, dann aber emporgehoben zur freiheitsbegeisterten Römerin. Gegen E. H. ist sie frauenhafter, wärmer, milder. Der Kontrast zur Gattin des Sextus, den Ponsard zuerst aufgestellt hatte, ist festgehalten. Aus den Elementen der Sage und dem, was E. H. und Ponsard aus dem Stoffe herausgearbeitet hatten, ist ein neues Stück entstanden, das ursächlich, eng und dramatisch wie kein vorausgehendes die Tarquinier-Brutus-Lucretia-Handlungen miteinander verzahnt und verkittet. Das wird erreicht einmal dadurch, daß Sextus, als Freund des Collatin, von Anfang an in einen gewissen Gegensatz zu Tarquin gestellt wird, dann durch die Figur der Trivia, endlich dadurch, daß Collatin in einen engeren Zusammenhang mit Sextus gebracht ist. Alles Epische ist in Handlung aufgelöst. Die Untat des Sextus wird von lange her vorbereitet, motiviert und angedeutet, ebenso der Umschwung in der Haltung des Brutus. Alles ist innerliches Leben geworden. Lucretia macht ihre Entwicklung durch, Collatin eine Läuterung, in Sextus verschwinden die besseren Elemente nur allmählich, in Brutus reift organisch mit der ganzen

Handlung der Plan zur Befreiung Roms. Störend aber wirkt das Auftreten der Sibylle am Schlusse und der Ausblick auf die Verurteilung der Söhne, die mit dem Stoffe, wie ihn Hugo abgegrenzt hat, nichts mehr zu tun hat; er ist aber verständlich aus dem Bestreben des Dichters, seinem endlichen Helden eine tragische Wendung zu geben.

In die Reihe Voltaire-Hirzel gehört ein Drama von Roderich Anschütz „Brutus und sein Haus".[1]) Es behandelt den Verrat der Söhne des Brutus und ihre Hinrichtung. Eine neue Figur wird eingeführt in Cornelia, der Gattin des Brutus, mit ihr auch ein neuer Konflikt, da sie gegen Brutus auf die Seite der Söhne tritt. Die beiden Söhne so voneinander zu trennen, daß der eine ein prinzipieller Gegner des Vaters, der jüngere mehr durch die Liebe zu einer Tarquinierin dazu gemacht erscheint, ist schon von Hirzel her bekannt. Man kann bei Anschütz aber wohl nur Bekanntschaft mit Voltaire voraussetzen und muß ihm die Differenzierung der Charaktere ebenso wie die Einführung der Cornelia als eigene Erfindung zu gute halten. Es lag ja nahe, hier den Quellen zu folgen, die von zwei Söhnen berichten, es war dagegen ein streng klassizistischer Gesichtspunkt Voltaires, das ganze Interesse auf einen Sohn zu konzentrieren. Die Handlung spielt ein Jahr nach der Vertreibung Tarquins. Eine glückliche Expositionsszene führt Cornelia mit ihren Söhnen vor. Vereinsamt und von Brutus vernachlässigt begrüßt sie in ihrem jüngeren Sohn Titus die aufkeimende Liebe zur Tarquinierin. Titus ist der Sympathischere, der Edlere, der ältere Tiberius schon von Kindheit an ein heimlicher Feind seines Vaters. Neu ist, daß die von den Tarquiniern gewonnenen Söhne das Todesurteil des eigenen Vaters unterschreiben sollen. Tiberius entschließt sich nach kurzem Kampfe dazu, Titus erst dann, als er den Sklaven Vindicius lauschend in der Versammlung erblickt und ahnt, daß er das Ganze verraten werde. Auf den Effekt berechnet ist eine Szene, in der Brutus seinen Söhnen einen schaudervollen Traum erzählt, der das im Voraus verkündet, was dann wirklich geschieht. Das erinnert an „Brutus und Collatinus", wenn Lindner die Söhne des Brutus den Eid, in dem ihr Tod besiegelt ist, verlesen läßt. Bei der Todesszene sucht Tiberius

[1]) Roderich Anschütz, Brutus und sein Haus. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1857.

zu leugnen, Titus nimmt mutig die Strafe auf sich. Brutus sucht vergeblich Trost für den Verlust der Söhne bei seiner Gattin, die ihn verläßt, Lavinia flucht ihm. Nur Rom bleibt ihm. Auch diese letzte Zuflucht nimmt ihm Valer. Für die Römer ist er zum Tyrannen geworden. Man fürchtet ihn. Brutus ist am Ende. Im Tode für Rom beim Kampf mit den Tarquiniern will er büßen.

Trotz der großen Ähnlichkeit des Dramas mit dem Brutus Voltaires lehrt doch auch gleich der erste Blick die Unterschiede um die Neuheit der Auffassung namentlich im Charakter des Brutus. Ganz im Gegensatz zu Voltaire ist hier seine Härte nicht gemildert; es war nicht die Absicht des Dichters „tempérer l'austérité de Brutus par l'amour paternel", sondern sie noch dadurch stärker hervortreten zu lassen, daß er sie auch gegen seinen jüngeren, unschuldigen Sohn nicht aufgibt und den älteren schon als Kind hart züchtigt, weil er im Spiel seinen Republikanersinn beleidigt hat. Selbst in der Szene, wo Brutus seinen unheilverkündenden Traum erzählt und Titus erschüttert um seinen Segen bittet (III. 2), der einzigen, in der Brutus etwas weicher erscheint, fühlt sich Anschütz bemüßigt zu bemerken, „daß der Darsteller des Brutus die momentane Gemütsbewegung nicht weiter ausdehne, als eben zu einer flüchtigen Nachwirkung des Traumes, und daß die ernste Strenge des Charakters auch hier nicht ganz verwischt werden darf". Wenn er in den vorausgehenden Dramen immer auf der haarscharfen Grenze zwischen Recht und Unrecht wandelt, ist hier der kleine Schritt ins Gebiet offenbarer Schuld endlich getan worden, der getan werden mußte, wenn Brutus wirklich zum tragischen Helden werden sollte. Bei Voltaire erscheint sein Handeln, eben weil es durch so viel väterliche Güte gemildert ist, immer noch poetisch gerecht, er braucht daher nichts zu sühnen, ist aber infolgedessen an den Rand der Tragödie gedrängt und Titus mit Schuld und Sühne fast unmerklich zum Helden geworden. Hirzel versucht, Brutus mehr in die Handlung zu verstricken und ihn so mehr zum Helden zu machen. Ansätze dazu sind vorhanden, die Absicht ist dem Dichter aber nicht vollständig gelungen, und so sind Schuld, Sühne und Interesse ziemlich gleichmäßig auf ihn und seine Söhne verteilt. Nun aber hat Anschütz das Streben des Brutus so zugespitzt, daß es zu einem Irren geworden ist. Schlag auf Schlag trifft ihn dafür die Strafe. Die

Gattin, die ihm zum erstenmal die verzerrten Linien seines Wesens klar werden läßt, steht ihm schroff gegenüber. Wo er Trost zu finden hoffte, erwächst ihm nur Unfrieden. Lavinia überläßt ihn der Verzweiflung, seinen Sohn unschuldig getötet zu haben, und auch Rom versteht ihn nicht mehr. Wenn er den Tod im Kampfe fürs Vaterland findet, bleibt ihm nur die Überzeugung, daß es ihn doch einmal als seinen Retter preisen werde.

Adolf Pichler faßt in „den Tarquiniern"[1]) den Stoff fast von derselben Seite wie Anschütz. Auch für ihn ist die Verurteilung der Söhne Haupt- und Angelpunkt des Ganzen, nur ist der Gesichtswinkel, unter dem Pichler das Geschehene betrachtet, wieder ein anderer. Bei ihm ist Brutus nicht im Unrecht, sondern Pichler sucht ihn dadurch zu entlasten, sein Urteil dadurch zu motivieren, daß die Verschworenen „oft fast als Karikaturen gezeichnet wurden", wie es in der Vorrede heißt. Auch die Söhne sind ganz anders dargestellt. Titus ist fast aller liebenswürdigen Züge entkleidet. Die Beweggründe, die ihn nach einigen Bedenken den Verschwörern in die Arme treiben, sind ganz profaner Natur: Eitelkeit und Genußsucht. Bei dem älteren Sohne Marcus, der wie Titus bei Voltaire Stolz und Hoffnung seines Vaters und Roms bildet, ist allerdings die Liebe zur Tochter Tarquins das treibende Moment geblieben. Diese selbst unterscheidet sich nicht von der entsprechenden Figur Voltaires, der Tullia, oder von der Tarquinia Anschützens, ist eher noch fleischloser, phantastischer. Bekanntschaft mit Anschütz darf man bei Pichler wohl voraussetzen, da auch er das eigentümliche Motiv, die Frau des Brutus, von der keine einzige Quelle etwas zu melden weiß und die hier Sabina genannt wird, aufweist. Ihr Konflikt mit dem Gatten ist aber entsprechend der ganzen Auffassung nicht auf die Spitze getrieben, weil ja Brutus sonst seinen Nimbus verloren hätte. Im letzten Augenblick versöhnt er sich mit seinen Söhnen, während Marcus selbst, wie Titus bei Voltaire, zu sterben verlangt. Der Tod der beiden ist so ein notwendiges, aber auch ehrenvolles Opfer fürs Vaterland, auch ein Gedanke, den schon Voltaire verwertet. Den Titel führt Pichlers Drama deshalb, weil die drei Tarquinier Tarquin, sein Sohn Aruns und seine Tochter Augusta einen Ring

[1]) Adolf Pichler, Die Tarquinier. Trauerspiel in fünf Akten. Dritte Auflage in den „Gesammelten Werken" 16. Bd.

um die eigentliche Handlung mit ihren Schicksalen bilden. Ursprünglich plante wohl Pichler, diese Figuren enger mit denen der Brutushandlung zu verknüpfen, wie namentlich die ersten beiden Akte erraten lassen, die eingeleitet werden durch eine prächtige Expositionsszene im Senate der Vejenter, zu denen Tarquin nach seiner Verbannung geflohen ist und die er zum Kriege gegen Rom aufhetzt. Überhaupt sind diese beiden Akte besser gegliedert und einheitlicher empfunden als die folgenden, in denen das Schicksal der Junier über das der Tarquinier ein Übergewicht des Interesses erlangt und so Versprechungen, die der Dichter im Titel und Beginn seines Dramas gemacht hat, von ihm nicht erfüllt werden. Dies mußte geschehen, wenn man, um das tragische Schicksal der Tarquinier zu illustrieren, ein so drastisches Mittel wie Brutus und seine Söhne verwendete.

Dieser Widerspruch in der Verwendung des Stoffes war es wohl, was Pichler „einen Grundfehler in der Architektur" nennt, den er trotz wiederholter Umarbeitung nicht beseitigen konnte. Der erste und zweite Akt waren 1852 im „Phönix" abgedruckt worden und hatten den vollen Beifall Hebbels[1]) gefunden. Das Ganze ist dann 1860 im Nürnberger Album erschienen. Es folgten weitere Bearbeitungen, die bruchstückweise veröffentlicht wurden. Dieser Darstellung liegt die endgiltige Fassung, wie sie die gesammelten Werke enthalten, zugrunde. Darnach ist Abhängigkeit von Voltaire deutlich in der Figur des Marcus, der wie dort Titus mitten in der Bahn zum Ruhme plötzlich abschwenkt, in der Figur Augustas und der des Brutus, von Anschütz vielleicht in der Sabinas. Auch von Ponsard kann Pichler beeinflußt sein, wie man aus einer Unterredung, die Brutus mit Publius über die zukünftige Form der Verfassung führt, schließen könnte.

In diesem chronologischen Zusammenhange ist Pichler mit der Fassung von 1860 der unmittelbare Vorgänger Lindners.

Auch nach Lindner ist der Stoff noch lebendig. Ich führe die Dramen, die mir bekannt geworden sind, nur mehr namentlich an, zumal da die meisten unter ihnen recht schülerhafte Versuche darstellen: ein „Junius Brutus" von Ludwig Rüben (Pseud. für

---

[1]) Brief vom 13. Dezember 1852. (Sämtl. Werke besorgt von R. M. Werner. 3. Abtlg. 5. Bd. S. 87 f.)

Franz Bicking),[1] eine „Lucretia“ des Freiherrn von Offermann,[2]) von W. Anhaeuser „Tarquin der Stolze“[3]) und „Die Tarquinier“ von Franz Xaver Seidl[4]) gehören in diese Kategorie. Ganz außerhalb der Reihe der Bearbeitungen dieses Stoffes steht Friedrich Kummer mit einem „Tarquin“.[5]) Deutlich abhängig von Anschütz und Pichler erweist sich Ulrich Walther (Pseud. für Walther Nithack-Stahn) mit einem „Brutus“.[6])

Ich fasse noch einmal rückblickend das für die Entwicklung der dramatischen Form in der Behandlung dieses Stoffes Charakteristische zusammen. Ich habe mich absichtlich nicht mit Zitaten von Parallelstellen, deren ich genug sichere, freilich noch mehr unsichere hätte anführen können, aufgehalten, weil sie für manche dieser zuweilen recht minderwertigen Dramen ganz interesselos sind, für wertvollere aber kaum etwas bedeuten, weil ja „als letztes Ziel solcher Untersuchungen immer die Entwicklung der dramatischen Form und nicht die des Stoffes für die Literaturgeschichte vor Augen steht“.[7])

Alle diese Dramen haben ein Gemeinsames. Die Figur des Brutus. Daß diese die verschiedenartigsten Dramen subsumiert, geht aus dem bisher Gesagten hervor und so scheint es geraten, die Masse übersichtlicher zu gliedern. Drei Gruppen treten deutlich hervor. Eine, in der die Lucretia-Episode den breitesten Raum einnimmt, eine zweite, die den Verrat der Söhne des Brutus und ihre Verurteilung zum Vorwurf hat, endlich eine dritte, die das Schicksal der Tarquinier zugrunde legt. Jede der drei Gruppen hat ihre eigene Entwicklung, bis sie alle drei von Lindner in einem Drama bewältigt werden wollen. Es ist charakteristisch für den

---

[1]) Ludwig Rüben, Junius Brutus. Drama in fünf Akten. Berlin 1868.

[2]) Alfred Offermann, Lucretia. Tragödie in fünf Aufzügen. Wien 1875.

[3]) W. Anhaeuser, Tarquin der Stolze. Trauerspiel in fünf Akten. Trier 1878.

[4]) Franz Xaver Seidl, Die Tarquinier. Tragödie in fünf Aufzügen. Regensburg 1887.

[5]) Friedrich Kummer, Tarquin. Tragödie. Berlin. (1889.)

[6]) Ulrich Walther, Brutus. Trauerspiel in vier Aufzügen.

[7]) J. Minor in der Einleitung zum „Speculum vitae humanae“. Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jdts“. Nr. 79, 80. S. XXIV.

Versuch, daß, obwohl der Stoff lebendig geblieben ist, die Art Lindners keine Nachfolge gefunden hat, sondern die Dramen sich nach ihm wieder ungezwungen einer der drei Abteilungen einfügen. Jede der drei hat ihren Urtypus.

Hans Sachs liefert ihn für die erste. Hier schränkt sich, was man Handlung nennen kann, im wesentlichen auf die Verführungs- und Todesszene ein. Bei Jakob Ayrer hat die Figur Lucretias bereits viel mehr Leben und Farbe gewonnen. Die charakteristische Situation, Lucretia am Spinnrocken, zeigt sich hier schon. Johann Elias Schlegel kann als Theoretiker der ganzen Gruppe gelten. Seine Ausführungen beweisen, daß Lucretia ohne Verbindung mit Brutus, mit der Befreiung Roms als tragische Figur nicht zu denken ist. Sie kann nur zu einem Höhepunkt führen, dort muß sie abgelöst werden durch eine andere Figur, die ihr wesensverwandt ist, durch Brutus. Es zeigt sich daher bei Dichtern, die der Vorwurf fesselt, das Bestreben, durch irgendwelche seelische Beziehungen zwischen den beiden die Handlung dramatisch fruchtbarer zu gestalten. Derartige Versuche sind die Dichtungen von E. H. und Karl Hugo. Bei Lindner ist Lucretia nur Episodenfigur, verwandt mit Goethes Iphigenie ist sie bei Kummer. Mit dem Versuche Offermanns nimmt die Gruppe ein unrühmliches Ende. In seiner Art ist das Drama von Hugo ihre klassische Vollendung auf deutschem Boden. Hauptszenen sind die Verführung Lucretias und ihr Tod, ziemlich typisch nach der Überlieferung bei Livius gestaltet. Im allgemeinen ist auf die Ähnlichkeit mit dem Virginia (Emilia Galotti)-Stoff zu verweisen. Die Idee, Erringung der Freiheit eines Volkes um den Preis der Schändung eines Mädchens, ist in anderer Form von Lohensteins Arminius-Roman bis auf Kleist „Hermannsschlacht“ in der Literatur lebendig.

Die zweite Gruppe zeitigt kraftvollere Werke. Hier ist von Anfang an ein scharf ausgeprägter Konflikt gegeben. Der Vater muß seinem Streben zuliebe die Söhne opfern. Gleich der erste Versuch Heinrich Bullingers ist ein glänzender Wurf. Das Verhältnis Brutus zu seinen Söhnen erwies sich so ergiebig, daß man auf den Konflikt mit Collatin verzichten konnte, namentlich als Voltaire zwei ungeheuer anregende Motive in den Stoff hineintrug. Der Sohn ist kein Verbrecher, sondern ein Held, verführt

durch die Liebe zur Tochter des Feindes. Wiederum war es ein Schweizer, der auch hier den Staatsideen nachging, wodurch ein neues Element gewonnen wurde, so daß man Brutus in Gegensatz zu zwei Söhnen bringen konnte. Man mildert ferner die überlieferte Härte des Brutus. Verfolgte man diese Tendenz, konnte man zu einem Ergebnis wie Anschütz kommen, der besonders durch die Einführung der Mutter der Söhne den Gatten ins Unrecht setzt, noch mehr dadurch, daß ein Sohn unschuldig den Tod erleidet. Die weitere Entwicklung schlägt wieder den gegenseitigen Weg ein, wenn man Brutus entlastet durch Verschärfung des Unrechts in den Söhnen. So Pichler, der dem einen egoistische Motive unterlegt, so ferner Lindner, bei dem wir nichts mehr von einer Liebe zur Tarquinierin finden. Die folgenden, Ludwig Rüben und Ulrich Walther, nehmen das von Lindner aufgegebene Motiv wieder auf. Wenn bei Rüben novellistische Elemente sich breit machen, überrascht bei dem ungleich tieferen Werke Walthers ein neuer Ausblick. Soziale Gegensätze in den Parteien, die der Idee des Brutus gefährlich werden, nähern das Drama wieder der Tendenz Anschützens, das in dieser Gruppe am meisten den Anforderungen eines Dramas in Komposition und Aufbau Genüge leistet.

In der dritten Gruppe ist der Phantasie der weiteste Spielraum gelassen. Als Ausgangspunkt kann auch hier Ayrer betrachtet werden, der als erster den Beginn der Regierung Tarquins, seinen Kampf mit Servius ins Auge faßt. Hervorragendes hat kein Vertreter dieser Abteilung zustande gebracht, weder Bodmer, noch der anonyme Verfasser des Dramas aus dem Jahre 1802, in dem so viel Novellistisches überwiegt, ebensowenig Anhaeuser und Franz Xaver Seidl. Tarquin ist hier überall schablonenhafter Bösewicht, Tyrann voll Aberglauben, Feigheit und Mißtrauen. Keinem der Dichter ist es eingefallen, den dramatisch fruchtbaren Gegensatz zwischen einem tatkräftigen Manne, wie Tarquin in der Überlieferung auftritt, und seinem im Wohlleben erschlafften Sohne, das Zugrundegehen der Idee des Vaters an der Schwäche des Sohnes — die Ähnlichkeit mit der vorhergehenden Gruppe liegt auf der Hand — auszunützen. Nirgends mehr davon als Andeutungen, langweilige Ermahnungen Tarquins an Sextus gerichtet. Erst Kummer hat eine neue, originelle Formel für den Stoff ge-

funden, wenn er aus Tarquin einen Nietzsche'schen Herrenmenschen von edlem, unstillbarem Tatendrang macht. Die Figuren des Brutus und der Lucretia treten übrigens auch in diesem Zirkel episodisch auf.

Alle diese drei Gruppen hat nun Lindner zu vereinigen gesucht, wobei er noch den Konflikt zwischen Brutus und Collatinus mit verwertet und gesteigert hat. Daß er dabei von keinem Gesichtspunkte aus die Einheit seines Dramas wahren konnte, ist gezeigt worden. Die Unmöglichkeit einer organischen Verschmelzung so verschiedener, wenn auch nicht heterogener Elemente erhellt nun auch aus der historischen Betrachtung des Stoffes.

---

## V. „Stauf und Welf“.

Ich wende mich wieder Lindners dichterischer Produktion zu. Bald nach seinem Brutus hatte er einen „Napoleon in Fontainebleau“ begonnen, „worin es die ganze Erscheinung dieses Sohnes der europäischen Revolution samt ihren vorausliegenden Taten zu konzentrieren“[1]) galt. Also wieder ein ungeheurer Plan, ein kecker Griff ins unergründlichste Leben der Geschichte. Das beabsichtigte Drama ist wohl nie fertig geworden, weil nichts mehr davon zu hören ist. Ein andres Werk aus jener Zeit „etwas roh in Effekten à la Räubertragödien gearbeitet“, wie Lindner noch vor der Aufführung des Brutus schreibt,[2]) ist „Das Grab der Mutter“, ein bürgerliches, dreiaktiges Trauerspiel, das Dilettanten auf der Bühne von Rudolstadt aufgeführt hatten. Als aber Devrient das Stück kennen lernen wollte, hielt Lindner es vorsichtig zurück, weil er nicht gewillt war, mutwillig das günstige Urteil zu zerstören, das sein Römerdrama ihm bei Devrient erworben hatte. „Seit sechs Jahren“ beschäftigt ihn eine Tragödie „Hans Waldmann“, die er am 30. Juli 1865 nach Karlsruhe schickt. Er sieht die Tragik des oft behandelten Stoffes darin, „daß er zu früh kam und mit seinen Entwürfen vereinsamt blieb“, voll Zuversicht, seine Sache besser gemacht zu haben als seine Vorgänger. Aber der Merker kritisiert im Tagebuch: „Das Stück ist so, wie es ist, nicht zu geben, ist eigentlich ein Gedankenvorstudium dazu“[3]) und entwickelt ausführlich in einem Antwortbriefe die Mängel des Stückes.[4]) Darin nennt er es „eine Vorarbeit zum eigentlichen Drama“, „eine geistvolle und hochpoetische Phantasie über den Stoff“. Das ist aber auch das einzige Lob, das er zu spenden weiß, dann macht er auf die Fehler in der Architektur und Motivierung aufmerksam. Wenn er vom Helden sagt, „die Sucht, sich übermenschlich zu gebärden, entfremdet ihn uns“,

---

[1]) Brief Lindners an Devrient vom 6. Okt. 1864. a. a. O. S. 124.

[2]) a. a. O. S. 126.

[3]) a. a. O. S. 127.

[4]) Brief Devrients an Lindner vom 18. Aug. 1865. D. Thalia. S. 78 ff.

muß die Figur wohl etwas wie ein forcierter Brutus gewesen sein. Gewisse Ähnlichkeiten liegen ja von vornherein im Stoff und im poetischen Gehalt. Bedeutsam aber für die Art Lindners ist es, wenn Devrient ihn aufmerksam machen muß: „Der Erinnerungen an Fiesko, Götz, Egmont kommen mehr vor, als es der eigentümlichen Kraft des Autors wohl ansteht". Kurz er rät ihm, ein neues Gebäude aus seinen Bausteinen aufzuführen „in richtiger Symmetrie der Wirkungen, klar verständlicher Gliederung". Lindner raffte sich aber nicht dazu auf und auch sein erster Entwurf blieb wohl wegen dieser absprechenden Kritik ungedruckt und scheint verloren zu sein.

Hingegen nimmt bald wieder ein anderer Plan, dem schließlich auch die „Fleischwerdung" auf der Bühne nach den Worten Devrients zuteil wurde, seine ganze Kraft in Anspruch. Wieder ein heikler Stoff, ein kühnes Sujet aus der Hohenstaufengeschichte. Aus der Fülle wählt er den Kontrast zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen mit dem Kniefall des Kaisers vor seinem Vasallen als Höhepunkt. Am 25. November 1865 sendet Lindner die ersten beiden Akte seines neuen Dramas an Devrient mit der Bitte, er möge ihm alles Fehlerhafte daran ausstellen: „Nehmen Sie gütigst nur den Bleistift und betrachten Sie den leeren Raum als Ihr Feld". Auf Devrient macht das Bruchstück einen „großartigen und energischen Eindruck" und er muntert ihn herzlich zur Fortsetzung auf. Im Frühjahr 1866 schickt Lindner das fertige Stück und schreibt nun schon recht selbstbewußt: „Überschlage ich die Erscheinungen unserer Tage, so bin ich so frei, das Urteil des gebildeten Pöbels nicht im mindesten zu fürchten".[1]) Dem Theaterdirektor gegenüber ist er allerdings nicht frei von Bedenken und wieder erklärt er sich bereit, den „leisesten Wink zur Abhilfe zu benutzen". Devrient war nicht befriedigt und skeptisch bemerkt das Tagebuch: „Schade um die Gedanken und Charakterpracht, die an dem verfehlten Bau vergeudet ist". Er teilt Lindner seine Bedenken mit (der Brief ist nicht erhalten) und nach drei Wochen kommt das umgearbeitete Werk mit einem Begleitschreiben zurück.[2]) Aus ihm ist ersichtlich, daß sich die Ausstellungen Devrients namentlich auf den vierten Akt bezogen haben müssen

[1]) Brief Lindners an Devrient ohne Datum. a. a. O. S. 131.
[2]) Brief Lindners an Devrient vom 2. Mai 1866. a. a. O. S. 132.

und zwar in dem Sinne, daß nicht die Frauen allein die Umwandlung Heinrichs bewirken sollten. Jetzt ist auch Devrient zufrieden. Acht Tage nach dem Empfange der Sendung Lindners trägt er ins Tagebuch ein: „Ein großartig mächtiges Werk und jetzt in der Lösung des sittlichen Problems in dieser Riesengeschichte ganz befriedigend“.

Ein Prolog eröffnet das Schauspiel,[1]) der mit Rücksicht auf den Krieg zwischen Preußen und Österreich gedichtet, bei der Erstaufführung in Weimar (12. Jänner 1867) dann doch nicht gesprochen wurde, wie Hans Devrient berichtet. Der Knabe Veldeck erzählt dem Kaiser im Kyffhäuser — die Situation ist die des Rückertschen Gedichtes — vom Kampfe zweier Adler „in Böhmens Au'n“. „Der Nordaar siegt“. Barbarossa will mit seinen Recken hinaus zu den Siegern, da tritt die Muse auf und bannt ihn in seinen Schlaf zurück. Das Volk bedürfe seiner nicht mehr, da es nun gelernt habe, selbst die eigene Sache zu führen. Es soll sich seiner großen Taten freuen, den Zuhörern aber verheißt sie:

„Zwar ungeübt, doch höchsten Ziels gewillt
Versuch ich's, den Lebend'gen euch zu dichten“.

Vor dem Zelte des Kaisers im Lager auf den roncalischen Feldern halten die Großen des Reiches nach altem Brauche Wacht mit dem Reichsbanner. Nach einem kurzen Gespräche zwischen dem Landsknecht Ranzow, den das Heimweh nach Braunschweig quält, und dem „Minnesänger“ Heinrich von Veldeck, dem Liebling des Kaisers, tritt der Sachsenherzog auf in tiefe Gedanken versunken. Sein Verhältnis zu Barbarossa wird in einem kurzen Dialoge mit Veldeck umrissen. Der liebt den kunst- und sangesfreudigen Kaiser und möchte doch auch den Welfen nicht missen. Unvermittelt entschlüpft ihm die Frage, ob Heinrich den Kaiser nie verlassen werde. In seinen düstern Gedanken ertappt fährt der Herzog auf. In einem Monologe spinnt er sie weiter. Nur aus Dankbarkeit für die doppelte Belehnung mit Sachsen und Bayern ist er dem Kaiser gefolgt, nicht gerne und nicht aus Überzeugung. Ein Dorn im Auge ist ihm die nimmersatte Ländergier der Staufen, die Deutschland darüber vergessen. Knirschend aber fügt sich nur sein Stolz, wenn der Reichsherold ihn an den schuldigen Vasallendienst der Wacht erinnert. Friedrich tritt aus dem Zelte und

---

[1]) Albert Lindner, Stauf und Welf. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Jena 1867.

hält bei Tagesanbruch Heerschau. Von den Lehnsmannen fehlt der Erzbischof von Bremen. Jäh auffahrend verhängt er die Reichsacht über ihn. Dem Welfen begegnet er als Freund. Der kaiserliche Vogt erhebt Klage gegen Mailand. Den Gesandten der Stadt schwört Friedrich, ihren Trotz brechen zu wollen. Nicht früher, als bis sie gedemütigt sei, will er seine Krone wieder tragen. In Heinrichs Hände legt er das teure Kleinod. Während dieser allein damit zurückbleibt, taucht blitzschnell der Wunsch nach dem Untergang der Staufen in ihm auf. Noch aber bereut er gleich darauf den Gedanken, den ihm die Krone eingeflößt hat:

„Sie hat mein Hirn verpestet mit Verrat
Und mir im Herzen will der Teufel wohnen". (I. 7.)

Am Beginn des zweiten Aufzugs erblickt man vom Kaiserzelt aus die rauchenden Trümmer Mailands. Wittelsbach bringt Bericht vom schwer erfochtenen Sieg über Crema. Mailand, dessen Boten Friedrich erwartet, soll es schrecklich büßen. Er träumt in einem Monologe seinen Weltherrschaftsplänen nach, da überrascht ihn der Löwe. In einer großen Szene entwickeln sich die beiden gegen einander. Heinrich begehrt Urlaub. In Deutschland sei seine Anwesenheit notwendig, Mailand gefallen und kein Nutzen darin, noch länger in Italien zu verweilen. Freundschaftlich erinnert er den Kaiser an seine vernachlässigten Herrscherpflichten in Deutschland. Aber Friedrich ist zu sehr gefangen von seinen weitblickenden Aussichten und noch ist der Papst, gegen den sich endlich der ganze Kampf konzentrieren soll, nicht überwunden. „Die Zeit heißt Stauf und Papst" lautet die Formel für Barbarossa. Bitter gedenkt der Sachsenherzog der Verluste bei der Eroberung Mailands. Als Friedrich ihn wegen der erbetenen Heimkehr auf später vertröstet, greift er aufbrausend zum Schwert. Drohend stehen sie einander gegenüber. Heinrich lenkt ein, erinnert Friedrich, wie er sich ihm einst bei der Kaiserwahl als Freund zu eigen gegeben habe zum Besten Deutschlands, und doch redet er sich wieder in zornigen Eifer, wenn er bedenkt, wie Barbarossa „das feile Weib Italia" umbuhlt. Da findet der Kaiser mit weichen Worten den Weg zu ihm zurück, daß er gestehen muß:

„S'ist um das Staufenherz ein eigen Ding:
Ein flüssiger Stahl und eine eherne See,
Trommete bald, bald eine Dichterharfe". (II. 3.)

Wenn sie sich so als Menschen gefunden haben, trennt sie augenblicklich wieder ihr verschiedenes politisches Wollen. Friedrich muß schließlich einsam erkennen:

„Eines ist mir klar:
Und wär' ich Herr der Welt — es bliebe mir
Der letzte Kampf gespart nicht mit dem Welfen.
Das Reich erträgt zwei Männer nicht wie wir,
Wo Lieb' erlahmt, muß Blut und Eisen helfen".

Aber auch andere Ereignisse zwingen ihn aus seiner Bahn. Fehde ist in Deutschland wieder ausgebrochen. Hohenzollern muß einen Reichstag nach Worms einberufen. Während die gedemütigten Mailänder in Sack und Asche vorüberziehn, überbringt Kardinal Alexander die Forderungen des Papstes. Als er Rechenschaft vom Lose Mailands verlangt, spricht Friedrich grausam das bekannte Urteil. Alexander schleudert ihm dafür den Bann entgegen. Die Ankunft der Kaiserin unterbricht seinen Fluch, während sie Friedrich froh und heiter begrüßt. Den Sachsenherzog aber entläßt er jetzt nach Deutschland, denn er selbst will folgen.

Am Beginn des dritten Aufzuges läßt Mathildis, die Gattin Heinrichs, den Verrat des Herzogs als unmittelbar bevorstehend erraten. Der Schauplatz ist die Welfenburg in Braunschweig. Da sich Mailand wieder erhoben hat, ist Heinrich neuerdings vom Kaiser nach Italien entboten worden. Dort stehts schlecht um die kaiserliche Sache. Die Mailänder haben sich mit zwanzig Städten verbündet, die Pässe verlegt, im Heere tobt die Pest, bei Legnano erwartet die feindliche Übermacht den Entscheidungskampf. Fast gebeugt von all dem Unglück erwartet Friedrich sehnsüchtig den Löwen. Da erscheint er endlich, feindlich herausfordernd. Anfangs wird der Stolz der beiden von Beatrice eingedämmt, allmählich aber werden Rede und Gegenrede hochfahrender. Wittelsbach sucht noch zu vermitteln, aber „was zwischen mir und diesem liegt, versteht kein Dritter mehr", entgegnet Heinrich, bis sich ihre Hitze so weit steigert, daß der alte Schrei erschallt: „Hie Welf! Hie Ghibellin!" Der Kniefall des Kaisers, der sich verloren bekennt, wenn Heinrich nicht Gefolgschaft leistet, kann diesen nicht mehr umstimmen. Sein Entschluß zum Verrat ist unerschütterlich:

„Das Löwenbanner auf, Visier herab:
So frei' ich dich, du Braut Germania!"

Vierter Aufzug. Nach langer Ohnmacht erwacht der Kaiser am Schlachtfelde. Er überrascht die Seinen, die ihn für tot gehalten haben. Ungebeugt hört er alle Unglücksnachrichten. Seine Macht in Italien ist vernichtet, seine Anwesenheit in Deutschland dringend notwendig, denn Heinrich hat sich von jeder Reichspflicht losgesagt. Zu alledem drückt den Kaiser der Bann. Auf die Bitten seiner Gemahlin entschließt er sich zum Frieden mit der Kirche und mit Mailand. Heinrich gebärdet sich unterdessen in Deutschland wie ein plündernder Faustrechtritter. Mordbrenner nennt ihn jetzt seine eigene Gattin und auch sein Sohn nimmt gegen ihn Partei. Als er aber die Botschaft vom Tode Friedrichs vernimmt, erwacht das Gewissen in ihm. Jetzt erst fühlt er sich als Verräter und Mörder. Erleichtert atmet er auf, als Wittelsbach das Gerücht widerruft. Die angebotene Gnade und Versöhnung schlägt er in neu erwachendem Trotze aus, selbst als er vom Abfall seiner bisherigen Helfer hört.

Fünfter Aufzug. Die Lösung muß durch eine Liebesepisode vermittelt werden, die in den ersten Akten wiederholt angedeutet, im vorhergehenden geknüpft wird. Agnes von Hohenstaufen, die Tochter des Pfalzgrafen vom Rhein, soll mit dem König von Frankreich vermählt werden. Sie liebt aber den Prinzen Heinrich von Sachsen, den Sohn des Löwen, und flieht zu ihm, freudig aufgenommen von seiner Mutter Mathildis. Es ist Weihnachtszeit. Bleich und verfolgt von einem Bilde, das ihm den Kaiser auf den Knien zeigt, tritt der geächtete Löwe auf. Agnes kniet vor ihm und liebkost ihn. Sein Trotz bricht, durch eine Hochzeit sieht er sich überholt. Dem Sohne kann er nicht zürnen, denn dieser hat ihm einst im Gewühl der Schlacht das Leben gerettet. Jede Lüge, die seinen Trotz vergoldet hat, will er abtun und Friedrichs Einladung zum Reichstag folgen. Dort in Erfurt muß ihm der Kaiser zwar die beiden Herzogtümer absprechen, aber das Verbannungsurteil mildert er; auf drei Jahre muß Heinrich Deutschland verlassen. Von Friedrich scheidet er versöhnt. Auch zur Ehe zwischen seinem Sohne und Agnes gibt der Kaiser seine Zustimmung auf Beatricens Bitten hin. Er selbst nimmt das Kreuz nach Jerusalem.

Albert Lindner steht mit dieser Dichtung in der fast unüber-

sehbaren Tradition der Hohenstaufendramen,[1]) die seit dem Hinweise August Wilhelm Schlegels und Tiecks auf den Stoff in Raumers „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“ eine unerschöpfliche Quelle fanden. Auch für Lindner ist Friedrich von Raumer noch Quelle für einzelne Züge, wenn er sich auch in der Auffassung der Probleme von ihm teilweise unterscheidet, überhaupt die geschichtlichen Fakta sehr willkürlich für seine Zwecke gruppiert. Er zieht die einzelnen Ereignisse, die sich auf fünf Römerzüge verteilen, in zwei zusammen und verlegt die Heirat zwischen dem Prinzen Heinrich und Agnes von Hohenstaufen zu Lebzeiten Friedrichs auf den Reichstag nach Erfurt, während sich die Episode unter Heinrich VI. auf dem von Worms 1192 abspielte. Auch der Schluß ist in strengem Sinne unhistorisch. Der Reichstag von Erfurt, auf dem das Verbannungsurteil über Heinrich gefällt wurde, fand statt im Jahre 1181. Erst am Reichstag zu Mainz aber, sieben Jahre später, entschloß sich Barbarossa zum Kreuzzug. Der Löwe war damals schon längst wieder nach Deutschland zurückgekehrt.

Genug einzelne Züge aber beweisen, daß Lindner Raumers Werk benützt hat. Wenn Gerardo dem Kaiser das Recht der Herrschaft über die italienischen Städte bestreitet (I. 7), fand Lindner die Gründe, die er den Konsul vortragen läßt, bei Raumer.[2]) Wie Raumer läßt Lindner Montferrat gegen Chieri und Asti Klage führen, wie bei Raumer erklärt sich Friedrich mit der Auslieferung Arnolds von Brescia einverstanden, obwohl ihn Heinrich davor warnt, weil er dem Mönche Schutz versprochen hat. Wenn Wittels-

---

[1]) Verzeichnisse von Hohenstaufendramen geben:

W. Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich II. Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen. Berlin 1901.

A. L. Jellinek, Konradin-Dramen. Stud. z. vergl. Lit.-Gesch. II. S. 104 f.

A. Gabriel, Friedrich von Heyden mit besonderer Berücksichtigung der Hohenstaufendichtungen. Breslau 1901.

W. Deetjen, Euphorion VIII. S. 431/33.

R. F. Arnold, Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. I. S. 372/76.

W. Deetjen, Immermanns Plan zu einem Zyklus von Hohenstaufendramen. Stud. z. vergl. Lit.-Gesch. III. 417 f.

[2]) Friedrich von Raumer, Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit. Leipzig 1857. Dritte Auflage. 2. Bd. 4. Buch. Vgl. namentlich S. 51 f., 169 f.

bach im Verlauf der Unterredung zwischen Friedrich und dem Kardinal wütend über die Anmaßung des letzteren das Schwert zieht, so daß der Kaiser dazwischen treten muß (II. 5), schildert Raumer eine ähnliche Situation, als Kardinal Roland das vom Papst für das deutsche Kaisertum gebrauchte Wort „beneficium" deuten soll. Deutlich ist ferner der Einfluß bei der Kniefallszene (III. 6.). Graf Hermann bei Rhein erzählt Mathilden (III. 2.), wie er den „Strafhund" eine Meile weit tragen mußte. Von dieser Strafe berichtet ebenfalls Raumer, da sie über den Pfalzgrafen Hermann von Stahlek verhängt wurde.

Was die Stellung des Schauspiels in der Reihe der Hohenstaufendramen betrifft, will ich es nur mit Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa" genauer vergleichen und einen Blick auf seine Zusammenhänge mit Raupach werfen.

Wenn auch Lindner, wie Hanstein betont, von seiner Shakespearisierenden Richtung abgebogen ist, ist er doch noch nicht so unabhängig und voraussetzungslos, wandelt er noch nicht so auf eigenen Bahnen, wie es der Biograph in seiner Darstellung glauben machen will. Lindner zeigt sich in seinem zweiten großen Drama, während sich in der Diktion leise der Einfluß Schillers geltend zu machen beginnt, technisch von Grabbe so abhängig, ja macht wieder so ungescheut Entlehnungen, daß zwar Gottschall im Unrecht ist, wenn er in seiner feindseligen Charakteristik „Stauf und Welf" eine „editio castigata" von Grabbes Barbarossa nennt, andrerseits aber auch Oskar Blumenthal, wenn er als Herausgeber der Werke Grabbes von „einigen bedeutungslosen Grabbe-Reminiszenzen"[1]) spricht. Hier paßt besser Devrients Wort, daß der Erinnerungen mehr vorkommen, „als der eigentümlichen Kraft des Autors wohl ansteht".

In den ersten drei Akten, die schrittweise in geschlossener Komposition vorrücken, ist Grabbe durchaus Vorbild. Nur ist Lindner dramaturgischer, im Erfassen des Notwendigen und Charakteristischen beim szenischen Aufbau mit schärferem Blick begabt. Dieses Talent befähigt ihn bühnengerecht zu sein, solange er ein Vorbild hat; sobald er aber auf eigenen Füßen zu stehen versucht, und dies ist vom vierten Akte an der Fall, wird er unsicher

[1]) In der Vorrede zu „Kaiser Friedrich Barbarossa". Grabbes sämtliche Werke. Detmold 1874. 2. Bd.

und schwankt. Am 10. Dezember 1865 schreibt ihm Devrient: „Auf eine energische pompöse Introduktion aber müssen Sie sinnen, eine dramatisch gewaltige, die uns mitten in die Zustände stürzt".[1]) Lindner weiß sich zu helfen; er nimmt die zweite Szene des ersten Aufzuges von „Kaiser Friedrich Barbarossa". Man vergleiche:

| Lindner | Grabbe |
| --- | --- |
| I 1 | I 2 |
| „Lager auf den roncalischen Feldern. Im linken Winkel des Hintergrundes das kaiserliche Zelt. Rechts der Thron, daneben ein Pfahl mit dem Heerbannschilde. Sechs Lehensmannen der Krone umstehen ihn, Otto von Wittelsbach hält das Reichsbanner". | „Das deutsche Lager auf den roncalischen Gefilden. Viele Zelte und unter ihnen, mitten im Hintergrunde, die kaiserliche Pfalz mit Seide und Purpur ausgeschmückt. Vor ihr, am hohen Pfahl, der Reichsschild. |
| Ranzow plaudert mit Veldeck. Er hat Heimweh. | Landolph plaudert mit Wilhelm. Sie haben Heimweh. |
| I 3<br>Heinrichs Monolog. Bewußter Gegensatz zu Friedrich. Er ahnt den Kampf.<br>I 5<br>Auftreten Friedrichs. Reichstag. Bremen wird geächtet. Freundliche Begrüßung Heinrichs.<br>II 5<br>Der Kardinal präzisiert die Forderungen des Papstes. Gericht über die Mailänder. Bann. Ankunft der Kaiserin. | Heinrichs Monolog. Bewußter Gegensatz zu Friedrich. Er ahnt den Kampf. Auftreten Friedrichs. Zähringen wird geächtet. Auszeichnendes Hervorheben Heinrichs. Der Kardinal präzisiert die Forderungen des Papstes. Gericht über die zu spät erschienenen Gesandten Mailands. Bann. Ankunft der Kaiserin. |
| III 1 | II 2 |
| „Am Hof zu Braunschweig". Mathildis ahnt den Verrat Heinrichs und billigt ihn. Ergebenheit Ranzows. | Feldlager Heinrichs des Löwen am Fuße des Harz. Mathildis stachelt Heinrich auf zum Kriege gegen den Kaiser. Ergebenheit des Heeres. |
| III 6<br>Garten in Chiavenna. Friedrich bittet vergeblich um Hilfe. Ghibellinen-Welfen! Kniefall. Wittelsbach und Beatrice fallen ein. Schmerzlicher Nachblick Friedrichs. | Das deutsche Lager bei Legnano. Heinrich sagt ab. Vermittlungsversuche. Schmerzliche Erinnerung an die einstige Lebensrettung. Fußfall. Welf und Waiblingen! Beatrice fällt ein. |

[1]) a. a. O. S. 81.

| Lindner | Grabbe |
| --- | --- |
| V 4<br>Heinrich in Braunschweig auf seiner Burg, finster brütend. Bezwungen von der holden Erscheinung der Hohenstaufin und der Liebe seines Sohnes zu ihr entschließt er sich zur Versöhnung mit Friedrich. | Trauriger Nachblick Barbarossas. Ähnliche Situation in „Kaiser Heinrich der Sechste“, III 2:<br>Heinrich der Löwe in Todesahnungen. Versöhnung mit dem Kaiser, bewirkt durch das Brautpaar. |
| V 7<br>Reichstag zu Erfurt. Nach dem Urteil entschließt sich der Kaiser zum Kreuzzug. | „Kaiser Friedrich Barbarossa“, V 3:<br>Reichstag zu Goslar. Nach dem Urteil zerreißt Friedrich seinen Kaisermantel zum Kreuzzug. |

Was das Verhältnis zu Raupach betrifft, ist Lindner von ihm vielleicht für die zweite Szene des vierten Aufzuges angeregt worden, wo Friedrich auf dem Schlachtfelde mitten unter Leichen erwacht. Dieselbe Situation findet sich nämlich in Raupachs „Kaiser Friedrich I., zweitem Teil oder Friedrich und Alexander“ (IV. 1.).[1]) Die übrigen Übereinstimmungen mit Lindner erklären sich aus der gemeinsamen Quelle. Höchstens die Anregung für die Figur Veldecks könnte man noch bei Raupach suchen. Friedrich ernennt dort den Ritter Heinrich von Veldeck, einen Sänger, zum Herold seiner Taten. (Kaiser Friedrich I., vierter Teil oder Friedrichs Abschied“ I. 6.).[2]) Eine ähnliche Rolle spielt übrigens bei Grabbe Heinrich von Ofterdingen.

Der Anteil Lindners an der Komposition, am Aufbau seines Dramas beschränkt sich fast nur auf eine allerdings sehr geschickte Redaktion dessen aus den beiden Hohenstaufendramen Grabbes, was er für seine Zwecke brauchen konnte. Neu sind nur die überleitenden und vermittelnden Szenen, die die Klagen über die Willkür Mailands, die Drohungen Friedrichs gegen die Stadt enthalten. Eigentümlich ist die Szene zwischen Heinrich und Friedrich, notwendig als Vorbereitung für den Höhepunkt. Überleitung zu traditionellen Szenen bilden dann wieder kleinere, die eine übrigens

---

[1]) Dramatische Werke ernster Gattung. Hamburg 1837. 5. Bd. S. 287.

[2]) Dramatische Werke ernster Gattung. Hamburg 1837. 6. Bd. S. 185.

überflüssige Verbindung mit Deutschland herstellen. Geschickt wird dann die Figur Heinrichs durch seine Gemahlin abgelöst, hierauf gehts geschlossen fort bis zum Ende des dritten Aufzugs. Von da an ist es aber auch vorbei mit der Stetigkeit der Entwicklung. Eine spät einsetzende Liebesepisode bricht sie ab, ein unruhiger Wechsel von Personen und Szenen führt zum fünften Akte, der wieder geschlossener gerät, weil hier wieder Vorbilder vorhanden waren. Eine vollständige Parallele zu dem bei „Brutus und Collatinus“ Bemerkten. Der vierte Akt ist der schwächste, der eigenste. Aus dem Briefwechsel geht hervor, daß die zwei letzten Akte Lindner die größten Schwierigkeiten bereiteten und wiederholt umgearbeitet wurden.

Über diesem in seinen Elementen unselbständigen Grundriß errichtet aber Lindner einen Bau, dessen eigentümliche Idee und Durchführung seine Dichtung aus der Masse der denselben Stoff behandelnden vorteilhaft hervortreten läßt. Immermann hat bekanntlich in den Erinnerungen an Grabbe[1]) sein Mißtrauen gegen „das legitim dramatische Blut der Hohenstaufen“ ausgesprochen. Dort heißt es: „Sie schweben alle in einer unglücklichen Mitte zwischen Sagen und historischen Gestalten, vertragen daher weder eine mythische noch eine historische Behandlung“. Man könne, da ihre Handlungen nicht aus allgemein menschlichen Motiven, sondern „aus politisch religiösen Kombinationen“ hervorgingen, nur einen gelehrten, theoretischen Anteil an ihnen nehmen. Ganz hat Lindner diese Klippe nicht vermeiden können, das ominöse Wort Raupachs hat aus den Gründen Immermanns auch für ihn teilweise Geltung, aber die Möglichkeiten des Scheiterns sind doch dadurch vermindert, daß er den Kampf Friedrichs mit dem Papste, dem sonst so breiter Raum gegönnt wird, auf das Notwendigste eingeschränkt hat, das Politisch-Religiöse hat zurück- und das Allgemein-Menschliche hervortreten lassen. Alles ist auf den Kontrast Friedrich und Heinrich hingearbeitet. Es ist klar, daß er teilweise auch von politischen Quellen gespeist werden muß, dennoch wirkt die Dichtung als Ganzes, namentlich in der Reihe der Hohenstaufendramen, nicht so „akademisch“, wie Hanstein vorgibt. Lindner hat den spröden Stoff mit sehr viel psychologischen Elementen verschmolzen. Da haben wir vor allem wieder den

[1]) Werke hg. v. R. Boxberger, Berlin, Hempel XIX. S. 18 f.

interessanten Dualismus des Helden, wie wir ihn etwa in den zwei letzten Akten von „Brutus und Collatinus“ finden. Trotzdem aber sind Friedrich und Heinrich recht geschickt aneinander vorbeigeführt, so daß sie sich nur in einem Punkte decken, in ihrer Bewunderung, ja Liebe für einander, die sie trotz aller Feindschaft einander in die Arme treibt, unwiderstehlich, einer des anderen Ergänzung. Sonst divergiert alles: Friedrich mit seinen weitausholenden, weltumfassenden Eroberungsplänen, Heinrich, der alle Kraft auf die deutsche Heimat zusammenleiten möchte. Dazu kommt die verschiedene Grundschattierung ihres Wesens. Friedrich hat trotz seiner gegenüber Grabbe realistischeren Zeichnung genug helle Züge seines sonnigen Siegfriedwesens beibehalten, um mit dem nordisch düstern, gedanklich nüchternen Sachsen, dessen ganzer innerer Reichtum sich in seine Liebe zu Deutschland eingrenzt, wirkungsvoll kontrastieren zu können. Diese Auffassung der beiden Charaktere ist Lindners Verdienst; etwas anderes wiederum ist es, wenn die Wärme seines Talentes nicht auch hinreicht, alle in seinem Plane versteckten Keime zur Blüte zu treiben. Dabei ist die Entwicklung des von Anfang an gegebenen Gegensatzes deutlich. Der Landsknecht Ranzow muß die Unzufriedenheit seines Herrn vorbereiten. Dann tritt er selber auf voll Wehmut über die Vernachlässigung Deutschlands. Daß aber das Gefühl in ihm lebt, er könnte der Heimat ein besserer Herrscher sein, zeigen die Worte:

„Die Kron' in Welfenhand! Sie glüht wie Feuer.
Ihr Glanz ist hektisch wie die blühende Lüge
Auf eines Kranken Angesicht. O könnt' ich
Auf Sturmes Fittig dich ins Weite tragen
Zur holden Heimat, wo dein Strahl gesunde!“ (I. 7.)

Noch erschrickt er, daß seine Gedanken diesen Weg genommen haben. Seine erste große Unterredung mit dem Kaiser aber klingt bereits in eine unaufgelöste Dissonanz aus. Und nun kommen die niedrigen Motive im Löwen zur Herrschaft. Im Anfang der Kniefallszene überwiegt zwar noch der gerechtfertigte Groll wegen der Vernachlässigung Deutschlands, dann aber der unedle Triumph über die Demütigung des Kaisers. Dies ist sicher dramatisch, daß Leidenschaften hier die politischen Gegensätze überholen. Der Fehler Lindners ist nur der, daß er das mehr erraten läßt als es wirklich herausarbeitet. Nach der Tat erwachen die guten Instinkte

wieder in Heinrich. Erst sucht er sie noch zu übertäuben in wüster Gesellschaft, aber sie werden laut, als man fälschliche Nachrichten vom Tode Friedrichs bringt. Da drängt alles durcheinander ans Licht, Reue und Liebe:

„...... O pfui, mich ekelt's!
Die Frucht sieht köstlich aus, doch schmeckt sie bitter.
Es ist nicht alles richtig und in Ordnung
Da unterm Panzer!" und:
„Der Friedrich tot! Mich freut's. Ich könnte weinen.
Ich haßt ihn immer, wie man Brüder haßt.
Nein, nicht so. Mehr! Ich hätt' ihn würgen können
Im Kuß — — o Herr, vergib mir meine Sünden". (IV. 6.)

Es hilft nichts, daß der Trotz diese milden Regungen noch einmal besiegt, im Grunde wühlt es weiter, bis er wie Macbeth auftritt, verfolgt von dem Bilde des Kaisers zu seinen Füßen.

Diese Beispiele beweisen genug für die eigentliche Absicht Lindners, den Gegensatz „zwischen ausschließlich nationalen Strebungen Heinrichs und der Weltpolitik Friedrichs"[1]) mit leidenschaftlichen Elementen zu durchsetzen. Nur reicht dann die dichterische Kraft nicht zu, mit diesen Mitteln auszukommen. So ist die Bekehrung Heinrichs nicht ganz von innen heraus entwickelt, sondern die Liebesepisode muß da mithelfen. Was da an psychologischer Lösung getan ist, geht, wie der Briefwechsel zeigt, auf Devrients Anregung zurück. Beatrice und Mathildis sind nur traditionelle Figuren, obwohl die Klage Beatricens um den totgeglaubten Gatten weit über die bei Grabbe hinausreicht. Das an und für sich reizvolle Motiv der Liebe zwischen der Hohenstaufin und dem Welfen[2]) setzt zu spät ein und ist für eine restlos dramatische Bezwingung des Stoffes eher von Nachteil. Vom vierten Aufzuge an wird Heinrich abgelöst durch Friedrich, für den wir nunmehr Partei ergreifen. Erst jetzt bricht in ihm dasjenige seines Wesens durch, was eigentlich in der Phantasie des Volkes von ihm fortlebt, das Gewaltige, Freudige, Not und Tod Bezwingende. Es ist klar, daß mit einer solchen Teilung des Interesses die Gefahr der Wiederholung sehr nahe lag. So ist die Demütigung Heinrichs gleich der

[1]) O. Blumenthal a. a. O.

[2]) Öfter als selbständiger dichterischer Vorwurf benutzt worden, so von Raupach (als Operntext für Spontini), Friedrich von Heyden, Dahn, Greif. Vgl. A. Gabriel und W. Deetjen a. a. O.

Situation, in der wir Friedrich schon einmal gesehen haben. Auch von dieser Erwägung aus hat Lindner durch die Liebesepisode mehr Bewegung ins Ganze gebracht, um diesen Mangel zu vertuschen. Nicht ganz unparteiisch allerdings ist kluger Weise Licht und Schatten verteilt, schließlich schlägt die Auffassung Raumers durch, wenn es bei ihm heißt: „..... Doch überleuchtete im Ganzen das blonde Geschlecht der Hohenstaufen das braune der Welfen und bei aller Trefflichkeit ist keiner von diesen dem ersten Friedrich an Heldensinn und Kriegesmut ...... gleichzustellen".[1])

Die übrigen Charaktere erinnern an die Vorlage in ihrer schematischen Zeichnung. Otto von Wittelsbach ist der kaisertreue Draufgänger wie bei Grabbe, der Kardinal der verkörperte kirchliche Hochmut. Eine prächtige Figur ist der wortkarge Pfalzgraf vom Rhein, der Vater Agnesens, dessen Erzählung am Reichstag von der Flucht der Tochter wieder ein kleines Meisterstück charakterisierender Sprachkunst ist. Beatrice findet herzlichere Töne als bei Grabbe, Mathildis dagegen fällt ab im Vergleich mit ihm. Veldeck steht zu Friedrich wie Max zu Wallenstein. Das leitet über zur Sprache des Dramas, die, wie bereits erwähnt, an Schiller geschult ist, zum Beispiel in der Antwort Heinrichs auf die Frage Veldecks, ob er den Kaiser nie verlassen werde:

„Was ficht dich an?
Was zäh sich ankrallt in den tiefsten Tiefen
Der Männerbrust, die leichte Jugend wirft's
Keck in den Wind wie ihre Federbälle". (I. 2.)

Wenn in einigen Szenen, wo Ranzow auftritt, noch Prosa erscheint, deutet das andrerseits noch auf den Einfluß Shakespeares. Nicht zu billigen sind die zahlreichen, zum Teil wörtlichen Anklänge an Grabbe. Gewiß geht ein Teil davon zurück auf die gemeinsame Quelle Raumer, andere erklären sich daraus, daß Lindner in der technischen Abhängigkeit einzelner Szenen den Dialog genau so gegliedert hat wie Grabbe, so daß sich schon daraus eine Menge Parallelen ergeben mußten. Erscheint schon dies bedenklich, so ist das noch mehr der Fall, wenn Lindner nun auch ungescheut Bilder und Gleichnisse herübernimmt. Einige Beispiele mögen folgen:

---

[1]) a. a. O. S. 106.

Lindner II. 5. Situation: Der Kardinal entwickelt dem Kaiser die Forderungen des Papstes.

Alexander (lauter): „Was ist der Kaiser? Über ihm steht Gott,
Drum auch der Papst, der Gottes Stellvertreter.
Sowie der Mond nur durch die Sonne leuchtet,
So borgt die Krone nur den Glanz von uns,
Der dich mit Hochmut schwellt ........

Friedrich: ........ und deine Priesterkutte
Schützt nicht so unbedingt ........

Wittelsbach: Die Kron' ein Lehn? Das Benefiz, du Hund
In deinen Bauch! Du hast dich tot geschwatzt.
(dringt mit dem Schwert auf ihn ein.)

Alexander (hebt das Kruzifix): „Mein Heil in Christ! Mir winkt die Marterkrone .....“

Grabbe I. 2. Die Situation ist dieselbe.

Kardinal: „Mich mäßigen?
Warum? Ich habe Recht! Wer ist der Größere?
Der Kaiser oder Gott? Und ist der Papst
Nicht Gottes Stellvertreter auf der Erde?
Die Hoheit all, die eures Kaisers Haupt
Umschwebt, ist nur geborgtes Licht! Es ist
Der Papst die Sonne, und der Kaiser nur der Mond.
— — — — — — — — — — — — — — —

Kaiser Friedrich: Mann, bau' nicht
Zu sehr auf deines Priesterkleides Schutz!
— — — — — — — — — — — — — — —

Otto von Wittelsbach: Pfaffe! Hund!
Du hast dich totgeschwatzt und tausendfach
Büß jetzt dein Schmähen!
(Er dringt mit dem Schwerte auf den Kardinal ein.)

Allgemeines Geschrei: Tot den Pfaffen! Schlagt
Ihn nieder!

Kardinal: Heil, mir winkt die Märt'rerkrone!“

oder Lindner I. 3. Monolog Heinrichs:

„. . . . . . . . . . . ein Kometenpaar,
Das weit geschweift am Nord- und Süderhimmel
Germaniens die stolze Bahn begonnen.
Und bebend sieht die Welt, daß ihre Gleise
Im Scheitelpunkt dies Paar des Grausens werden
Zusammentreiben. Ob sie friedlich dort

Einander kreuzen? Ob der Leiber Prall
Die Welt aus ihren Fugen treibt? Wer kündet's?
— — — — — — — — — — — — — —

................ Deine Blicke schweifen
Schon über Mailand und Sizilien,
Ruh'n auf der Pyramide, deren Kuppe
Die gelbe Wüstensonne sengt, und seh'n
Die Palmen Tadmors sich in Ehrfurcht neigen
Der deutschen Krone".

Grabbe: Kaiser Friedrich Barbarossa I. 2. Monolog Heinrichs:

„— — — — — — — — — — — — —
Der Stern der Welfen? ...... Er ist ein anderer
Als der von Waiblingen! Sie stiegen beide
In fabelhafter Vorzeit Dämmerung
Mit wundervollem Glanz aus Deutschlands Boden
Und stiegen immerdar, Jahrhunderte
Hindurch bis zu des Äthers letzten Gipfeln,
Ein zweites Paar der Dioskuren —
— Nun nahen sie im Scheitelpunkt zusammen,
Und einer muß sich beugen oder muß
Erlöschen, oder beide müssen sich
Zerstören! . . . . . . . . . . . . . . .
Wie zwei Kometen treibt er unausweichlich
Einander uns entgegen (der Sturm) ....."

und noch vor dem Monologe heißt es:

„Hoch über Mailands Trümmer, Romas Kuppeln weg
Bis zu des Aetna Flammenhöh'n, bis zu
Den Pyramiden und Jerusalem
Schweift schon sein Blick .........."

Ein anderes Beispiel:

Lindner (III. 6.) nach dem Kniefall.

„Friedrich (gebrochen hinausdeutend): Da zieht mein Leben
Mit ihm dahin, mein Blut und meine Kraft.
Stürzt von dem Himmel, Sonnen! Beugt, ihr Alpen,
Die Häupter in das Meer! Komm wieder, Chaos,
Denn heut vergangen ist die deutsche Treu'!
Auf meinen Knie'n! O Scham! O Scham und Schmach,
Die deutsche Treu' dahin!"

Grabbe II. 2.

„Kaiser Friedrich (auf die abziehenden Sachsen hindeutend):
Welch ein großer Teil
Von meiner Kraft zieht nicht dahin!"

und noch vor dem Kniefall:

„Vom Himmel stürzet, Sonnen! Alpen,
Schmelzt hin wie Schnee, wenn's taut im Lenz! Erdball,
Erbebe! Felsen, löst euch auf in Rauch
Und Dampf — denn heut' vergeht die deutsche Treue!"

oder Lindner V. 4.

„Heinrich der Löwe: Die Hohenstaufin meines Sohnes Weib!
Willst blüh'n du zwischen Felsen, süße Rose?"

Grabbe. Kaiser Heinrich der Sechste III. 2.

„Heinrich der Löwe: .................. Selbst Wölfe können
Nicht widersteh'n, wenn Hohenstaufen schmeicheln,
— Sei meine Tochter, Mädchen, — Gott beschütze
Und stärke dich — denn, Rose, blühen mußt
Du zwischen Felsen!"

Daneben auf Schritt und Tritt Anklänge, die weniger deutlich sind. Diese Dinge sind umso bedauerlicher, als Lindners Sprache an andern Stellen wieder genügende Kraft, Fülle und Prägnanz besitzt, um aus eigenen Mitteln poetischen Forderungen gerecht werden zu können. Zuweilen verwendet Lindner nach dem Beispiele Schillers den Reim am Aktschlusse. Die Behandlung des Verses ist weniger sorgfältig als in dem vorausgehenden Drama. Unschöne Elisionen, Flickwörter und Füllsilben müssen zuweilen aushelfen. Mit Grabbe hat dann Lindner noch die Tendenz gemein, den Burggrafen Hohenzollern bedeutsam mit Prophezeiungen ex eventu zu verherrlichen.

Im Vergleich zu „Brutus und Collatinus" bedeutet „Stauf und Welf" einen technischen Fortschritt. Die Komposition ist, abgesehen von der Agnes-Episode, straffer als dort, die Dichtung mehr aus dem Innern des Dichters heraus entstanden. Teilweise ist sie dadurch abstrakter, ärmer an Effekten geworden und so war denn auch die Bühnenwirkung eine geringere. Die Erstaufführung, und zwar in der ursprünglichen Gestalt, erlebte das Schauspiel in Weimar unter Dingelstedt,[1]) der die Vernachlässigung des Preisdramas gut zu machen hatte. Grans gab Friedrich,

---

[1]) Vgl. Brief vom 19. Juni 1866 an Grans, mitgeteilt von A. v. Hanstein („Deutsche Dichtung" XVII. S. 299) und Brief an Devrient vom 3. Juni 1866 a. a. O. S. 133.

der, wie Lindner gesteht, geradezu für ihn geschrieben war, Lehfeld den Löwen. So debütierte Lindner am 12. Jänner 1867 in Weimar. Grans konstatiert nur einen „sehr geringen Erfolg".[1]) Das Drama wurde am 7. Februar wiederholt und verschwand dann vom Repertoire.[2]) Lindner aber berichtet begeistert über die Aufführung an Devrient.[3]) Dieser, der ursprünglich keinen Darsteller für den Löwen hatte, ließ sich dadurch verleiten, Lehfeld zu einem Gastspiele nach Karlsruhe einzuladen. Die Aufführung am 10. Dezember 1867 war für ihn eine Enttäuschung. Obwohl er die Schuld daran teilweise der Darstellung zuschiebt, notiert der erfahrene Mann doch schließlich: „Eine verfehlte Arbeit, die mich gegen Lindners Talent mißtrauisch macht".[4]) In der Zeit vom 4. August 1867 bis 1. Juni 1868 erlebte „Stauf und Welf" nur zwei Aufführungen.[5])

---

[1]) a. a. O.

[2]) Nach A. Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters. Weimar 1908. S. 152.

[3]) Brief vom 12. Jänner 1867 a. a. O. S. 134.

[4]) a. a. O. S. 135.

[5]) Eugen Kilian a. a. O. S. 99.

---

## VI. Versuche im Realismus.

Lindner ist in dieser Zeit äußerst fruchtbar. Schon am 9. November 1866 hatte er neuerdings Bruchstücke einer Tragödie an Devrient geschickt. Im Frühjahre 1867 ist sie fertig. Es ist „Katharina die Zweite". Damit versucht sich Lindner in einer ganz neuen Gattung, im Intrigenstück, und biegt in eine Bahn ab, die er bald darauf viel konsequenter verfolgt. Hier nähert er sich den Franzosen, dem Realismus in dem Sinne, daß er nunmehr das Hauptaugenmerk auf die Bühnenwirkung richtet und zu diesem Zwecke Effekte auf Kosten der Charakterzeichnung und des poetischen Gehaltes erzwingt. Allmählich nur vollzieht sich der Wandel in seinen Kunstprinzipien. Wenn er bei Einsendung seines „Stauf und Welf" zu Devrient verächtlich vom „gebildeten Pöbel" spricht, wenn er bei jeder Gelegenheit die Sucht des Publikums nach Sensation hervorhebt und tadelt, ihm als einzig würdiges Ziel der Kunst die hohe Tragödie vor Augen stellt, so zeigt doch eine Periode seiner Dichtung ein Ausweichen nach der Richtung dieses pathetisch an den Pranger gestellten Geschmackes. Hauptgrund dafür ist wohl die spätere Not des Dichters, die ihn zwang, des Erwerbes halber auf die vergnügungs- und skandalsüchtige Tendenz seines Publikums einzugehen. Wenn sich aber auch in „Katharina der Zweiten" dieses Streben deutlich verfolgen läßt, so zeigt dies doch, daß der Keim zu jener Neigung, das Verlangen nach Beifall und Anerkennung tief in seinem Wesen lag, wie spröde er auch tun mochte. Das Bedürfnis, mehr zu gelten, auf einen größeren Kreis zu wirken, war es ja auch, das ihn nach Berlin trieb. Hätte ihn dort das Leben nicht so hart gefaßt, daß er aus der Not seiner Veranlagung eine Tugend machen mußte, hätte ihn sein ursprünglich starkes und edles Talent vielleicht diesen störenden Einfluß seiner Eitelkeit überwinden lassen. So aber verstärkte die dringende Notwendigkeit, Geld zu verdienen, nur diesen Trieb, das Niveau seiner Dichtung sank schnell und konnte sich nach einem absoluten Tiefstande nicht mehr bis zur Höhe der Anfänge emporarbeiten.

„Katharina die Zweite“[1]) war aber noch zu sehr im Geiste Schillers empfunden, als daß sich dieses Streben anders zeigte als in der Verwendung der Intrige. Während er so auf Effekte zielte, die Psychologie seiner Charaktere zu vernachlässigen begann, deckte er die Blößen mit Erfindungen und Elementen, die er dem Geiste Schillers verdankte.

Rußland hat seit Gustav III. einen unheilvollen Einfluß auf die Regierung Schwedens gewonnen. Unter seinem Sohne, einem unreifen Jünglinge, droht die Gefahr, daß Katharina Schweden einfach zu einer Provinz ihres Reiches machen werde, mehr denn je. Der Regent Herzog von Südermanland, Vormund des Königs, durchschaut die Absicht Katharinens, die ihren Zweck durch Vermählung ihrer Enkelin Alexandra mit dem Prinzen Gustav erreichen will. Das muß Südermanland verhindern. Da Schweden aber nicht imstande ist, die Last eines Krieges auf sich zu nehmen, soll ein offener Bruch mit Rußland vermieden werden. Daher plant er, durch ein Ränkespiel die alternde Zarin so zu treffen, daß sie abdankt. Ihre unfähigen Nachfolger fürchtet er nicht mehr. Um diese Absicht dreht sich die ganze Handlung. Das Mittel, sie zu erreichen, wird Dimitri Yurieff, ein illegitimer Sohn der Kaiserin aus der Zeit des Pugatschew-Aufstandes, der ganz ihrem ermordeten Gatten Peter gleicht. Südermanland gibt ihn zuerst als nur angeblich toten Zaren aus. So glaubt man, das Ganze laufe auf ein Demetrius-Drama hinaus, da schwankt der Regent plötzlich, ob er in Yurieff den Sohn oder den Pseudogatten gegen Katharina ausspielen soll. Die Zügel der Intrige gleiten ihm aus der Hand. Yurieff, begeistert von den Ideen der Aufklärung, will auf eigene Faust handeln, und als ein neuer Posa erbittet er von der anfänglich gerührten Zarin dem Volke und der Arbeit Freiheit. Die Nachricht von der Hinrichtung Ludwigs XVI. macht sie wieder zur Despotin. Sie läßt Yurieff in den Kerker werfen und erschießen. Jetzt triumphiert Südermanland, obwohl ihm der Prinz Gustav auch die Fäden seines Gespinnstes verwirrt. Denn von heftiger Liebe zu Alexandra entbrannt, läßt er sich, ohne es zu ahnen, in einen schimpflichen Vertrag verstricken. Glücklicherweise ist auch die Prinzessin in den Ideen der Aufklärung erzogen und läßt sich leicht bereden,

[1]) Katharina die Zweite. Ein Trauerspiel. Berlin 1868.

ihr Amt nur als eine Erziehung Gustavs zu betrachten, den sie über die Pflichten des Herrschers aufklärt. Schließlich übertrumpft Katharina doch noch den Herzog, der hofft, sie bei der Unterzeichnung des Kontraktes durch die Entdeckung, sie habe den eigenen Sohn ermordet, niederzuschmettern. Aber ein Höfling tritt für sie ein und rettet sie vor der Schmach. Sie stirbt ungebrochen mit dem freiwilligen Geständnis ihrer Verbrechen. Südermanland muß die Hälfte ihres letzten tragen. Er ist gescheitert und tritt zurück. Die Russen wollen Krieg mit Schweden. Geläutert geht Gustav aus der Schule Alexandras hervor.

Auch hier benützt Lindner die geschichtlichen Daten sehr frei. Die geplante und an der Verschiedenheit der Bekenntnisse gescheiterte Verlobung zwischen Gustav und Alexandra fällt ins Jahr 1790. Nicht nur sind alle Einzelheiten, ein gefälschter Kontrakt, den Südermanland unterschiebt, sein ganzes Intrigenspiel eine Erfindung Lindners, auch die Figur Yurieffs ist eine solche. Um für seine Hofgeschichte einen Aufputz zu gewinnen, kommt es ihm nicht darauf an, die Zahl der falschen Peter um einen noch zu vermehren. Der Charakter Katharinens in seiner einseitigen Beleuchtung des Despotischen, Skrupellosen, Unedlen ist ebenfalls im strengen Sinne unhistorisch.

Daß Lindner schonungslos Effekte auf Kosten der Charaktere herausgetrieben hat, geht schon aus der Inhaltsangabe hervor. Katharina hat viel von Schillers Philipp geborgt, besonders in ihren beiden Szenen mit Yurieff. Sie liebt angeblich die französischen Aufklärer, namentlich Voltaire, hält aber doch ängstlich jedes Wissen von ihren Untertanen fern. Unter der Büste ihres einstigen Günstlings Potemkin verbirgt sie ihre Schminktöpfe. Wenn sie aus dem Schlafe auffahrend das Tuch vor Augen sieht, mit dem Orloff ihren Gatten erwürgt hat, erinnert sie in Ausdruck und Haltung wieder an Lady Macbeth. Nachdem sie so durch vier Akte immer von der ungünstigsten Seite gesehen ist — selbst Alexandra, die sie liebt, ist ihr nur Mittel zum Zweck, Yurieff, für den sie wärmere Gefühle empfindet, läßt sie niederschießen —, läßt sie der Dichter doch über Südermanland triumphieren und mit der Gloriole der bekehrten Sünderin sterben, ohne daß diese Bekehrung stetig entwickelt wäre und für ihre Verbrechen eine ausreichende Sühne darstellte, nur deshalb, um den Effekt ihres

Bekenntnisses, eines plötzlichen, unerwarteten Umschlages zu sichern. Der Schluß ist opernhaft aufgeputzt, wenn Katharina sterbend die Garden unter Trommelwirbel präsentieren läßt:

„Im Rat Europas bin ich abgetreten
Und mein Jahrhundert nehm' ich mit hinab!
Denn meiner Siege zähl' ich einen mehr" (V. 6).

Dagegen ist nicht einzusehen, warum in Südermanland das edle, patriotische Motiv, das ihn handeln läßt, wie er es tut, nicht nachdrücklicher betont ist, warum ihm gerade daraus ein Strick gedreht wird, so daß er schließlich der Dupierte ist. Denn seine Absicht, Krieg von Schweden fernzuhalten, hat er nicht erreicht. Ein zweiter Posa aber ist Yurieff, ein Abklatsch der Schiller'schen Szenen sind die, in denen er der Zarin entgegentritt. Wie Posa steht er im Dienste der Menschheit. Katharina erlaubt ihm, ihr ohne Gefahr für sein Leben Wahrheiten zu sagen (III. 6). Er appelliert an ihr Gewissen, zeigt ihr, daß ihre Regierung dem Lande nichts gewesen sei. Sie fragt, was sie tun müsse, um zu bessern. Der Parallelismus in der Gedankenfolge zur entsprechenden Szene im „Don Carlos" ist so deutlich, daß der Autor, um diese Klippe der Nachempfindung zu vermeiden, sich so zu helfen glaubt:

Katharina: „................Ich las von einem
Propheten Deutschlands, dessen heiß Gehirn
Solch einen Schwärmer vor dem spanischen
Regenten sah — (mißt ihn von oben bis unten)

Yurieff. Du irrst! Ich bin kein Posa!
War er's, dem du den Kitzel dankst, mich heut
Vor dir in gleicher Lage zu erblicken?
Sind seine Freiheitsträume nur bestimmt,
Dort zu „verwesen", wo er sie geboren,
So ward noch kein nutzloserer Phantast
Als dieser Posa von der Kunst ersonnen.
Mein Glaube lebt! Drum leb' ich diesem Glauben."

Dadurch, daß Lindner Schiller übertrumpfen wollte, hat er seine Situation nicht verbessert. Er modernisiert Posa und legt ihm ein Schlagwort in den Mund, indem er ihn fordern läßt:

„Tu' Leiber wie die Geister aus dem Bann,
Stell' deine Menschheit auf ihr eignes Tun!
Gib frei die Arbeit!"

Er verlangt Aufhebung der Leibeigenschaft. Vielleicht ist Lindner auch in diesem Gedanken nicht originell, sondern von Hebbels „Demetrius" angeregt, den Emil Kuh ja schon 1864 veröffentlicht hatte. Dort fordert Schuisko (II. 9): „Gib die Bauern wieder frei!" und knüpft daran die günstigsten Aussichten.

Am schwächsten ist die Charakterisierung des Liebespaares Alexandra-Gustav, deren Wandlungen ohne jede psychologische Motivierung sich blind den Irrgängen der Intrige anpassen müssen. Auch das, daß die Frau endlich den künftigen Herrscher auf seine Pflichten verweist, wird Lindner ja dem „Don Carlos" zu verdanken haben. Er kann das aber nicht mit Fleisch und Blut umkleiden. Alle seine Frauencharaktere leiden daran, daß sie mehr Ergebnisse der Reflexion als wirklich empfundenes und geschautes Leben sind. Wo er die Liebe verwendet, kommt irgend ein geschraubter, exotischer Zug dabei zur Geltung, vielleicht mit Ausnahme des „Don Juan". Gegen diese Schablone stechen vorteilhaft die Nebenfiguren ab, die ebenso wie das Milieu, in dem sie sich bewegen, viel glücklichere Farben tragen als die Hauptpersonen, so das geizige Mannweib Daschkow, der Kammerherr Markow, ein Sprößling des Herrn von Kalb, der derb und realistisch gezeichnete General Subow.

Die Komposition ist, obwohl das Stück bühnenwirksam genannt werden muß, durchaus nicht einheitlich. Das Interesse sammelt sich nicht in einem Brennpunkt, sondern ist auf Katharina, Südermanland und Yurieff verteilt, die einander immer Raum benehmen. Die Intrige ist flügellahm und furchtbar schwerfällig. Der Herzog setzt mit aller Kunst ein, erregt leere Erwartungen, die nicht erfüllt werden, weil Yurieff seine eigenen Wege geht. Absichten und Pläne laufen so durcheinander, daß Südermanland sie monologisierend immer wieder entwirren und klären muß. Das Ganze ist eine ungegorene und unerquickliche Mischung von Intrigenstück und Charakterdrama. Mehr noch als in „Stauf und Welf" haben hier die Personen historische Sehweite. Yurieff spricht über die Revolution in Frankreich im Abstande eines Jahrhunderts.

Auf die Bühne scheint das Stück nicht gekommen zu sein, obwohl Lindner schreibt: „Köln, Prag geben Katharina".[1])

[1]) Hanstein a. a. O. S. 63.

Die Verhandlungen haben sich wohl wieder zerschlagen. Es ist in den nächsten Jahren keine Aufführung festzustellen. Politische Gründe können maßgebend gewesen sein, wie auch Devrient urteilt: „Das Prachtwerk ist nun doch der Bühne verloren um des Stoffes willen".[1])

Waren bisher dem Dichter die Stoffe nur so zugeflogen, so ändert sich das mit einem Schlage, als er nach Berlin übersiedelt. Ängstlich sucht er nach neuen und, was er davon fertig bringt, gibt nur Zeugnis von einem fast völligen Erlöschen künstlerischen Schaffens. Was er dramatisch produziert, schreibt er in Novellen um, um es noch einmal so zu verwerten. Zuweilen geht er auch den umgekehrten Weg. Schreiben um jeden Preis ist jetzt die Losung. Sie drängt ihn, dem Bedürfnis nach zerstreuender Lektüre zu folgen und für dieses zu arbeiten. Dabei mußte er materiell und dichterisch verunglücken. Seine abstrakt veranlagte Natur konnte nur produzieren, wenn ernste Studien vorangegangen waren. So erworbene Elemente konnte sein Talent verarbeiten. Zu dieser Art Produktion brauchte er aber den Rückhalt einer gesicherten Lebensstellung. Das verkannte er, glaubte die Poesie kommandieren zu können und hielt sich für einen Schriftsteller. Er war nichts weniger als das. Viel zu schwerfällig veranlagt, modernen Problemen durch die ganze Art seines rückschauenden Bildungsganges entfremdet, mußte er banal werden, sobald er sich von der leichtgeschürzten Muse des Alltags leiten ließ. Nur so läßt sich der Abstand eines Schauspiels wie „Moderne Teufel" von seinem „Brutus und Collatinus" verstehen. Er klagt einmal, daß er „den Ton nicht treffen kann, den man heutzutage im Drama verlangt". „Vielleicht triebe mich das gemeine Motiv des klingenden Verdienstes auch dazu, meinen Kothurn niedriger zu schrauben und Rührstücke oder Possen zu schreiben, aber ich habe das Talent nicht dazu".[2])

Nach einer Bearbeitung des „Timon von Athen" ist die erste selbständige Novität, die er von Berlin aus an Devrient schickt, „Der Hund des Aubri", „ein unbedeutendes Stückchen voll erzwungener Lustigkeit",[3]) wie Hans Devrient es beurteilt. Es ist

---

[1]) Euph. XI. S. 136.

[2]) ebd. S. 139.

[3]) Der Hund des Aubri. Ein Zeitbild in 3 Akten. Berlin 1869.

kaum der Aufmerksamkeit wert. Friederike, die Tochter einer Waschfrau, ein den Klassikern feindlicher Journalist Dr. Cohn, der stets betrunkene Schauspieler Unzelmann, der durch Verdrehung von Faustzitaten billige Lacherfolge sucht, spielen eine große Rolle. Das spricht genug für die Auffassung des Stoffes, die weder den Charakteren Goethes und Karl Augusts irgendwie gerecht wird noch die Konflikte zu vertiefen trachtet. Keine Spur von Humor, dagegen die niedrigste und gesuchteste Komik. Die Intrigen der Jagemann-Heygendorff und die Geschichte mit dem Hunde hat Lindner später noch in eine novellistische Darstellung umgeschrieben,[1] die sich nicht über das dramatische Original erhebt.

Das Nächste ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Leben Karls XII. von Schweden: „Sire, eine Prise gefällig?", deren Pointe darin bestehen soll, daß Karl, ein Verächter des Schnupftabaks, eben mit Hilfe dieses verachteten Genußmittels aus Todesgefahr gerettet wird.[2] Wie Lindner selbst über das Stück dachte, lehrt der Umstand, daß er gar nicht wagte, es an Devrient zu schicken, und, als dieser es einmal am 5. Oktober 1869 zur Aufführung brachte,[3] voll Erstaunen schrieb: „Die ‚Prise' hielt ich nicht für wert, sie aus meiner eigenen Hand Ihrer Ansicht zu unterbreiten".[4])

Interessant wegen eines Vorspiels, in dem sich Lindner poetisch mit seiner neuen Richtung auseinander zu setzen sucht, ist das Schauspiel „Moderne Teufel".[5] Die Anregung dazu holte er sich, wie er selber an Devrient schreibt,[6] von Lessings Faustfragment: „aber sorgen Sie nichts, es hat mit meinem Entwurfe gar nichts gemein". Wir finden also das Gespräch zwischen dem Teufel und seinen Dienern, den „modernen Teufeln". Denn sie haben sich verändert, sieht er, als er aus hundertjährigem Schlafe

[1]) „Aus klassischen Tagen. Erinnerungen aus Alt-Weimar" im „Fremdenblatt" 1884. Nr. 203—205, 208—212, 215—218. Dazu Goethe-Jb. VI. 443.

[2]) Nach Hanstein, der das Stück fälschlich in spätere Zeit verlegt.

[3]) Eugen Kilian a. a. O. S. 106.

[4]) Brief vom 7. Oktober 1869 a. a. O. S. 139.

[5]) Moderne Teufel. Schauspiel in 4 Akten nebst einem Vorspiel in einem Akt. Berlin 1870. Als Manuskript gedruckt.

[6]) a. a. O. S. 140.

erwacht. Neben ihm steht die Muse in Lumpen und an Krücken humpelnd, gleich dem Teufel unzufrieden mit der neuen Zeit und herabgekommen. Ihr wird die Polemik gegen die zeitgenössischen, literarischen Zustände in den Mund gelegt:

„Jetzt tragen Dirnen meinen heil'gen Namen,
Die uns die große Babel zugesandt,
Am Seinestrome, schimmernd von Juwelen,
Dem Sold der Unzucht; schmutzige Trödelweiber,
Vom Pöbel stammend und des Pöbels froh.
Das sind die heut'gen Musen dieses Volks".

„Und die Tragödie?" fragt Satan. Sie antwortet:

„Familienrührbrei und Novellentrödel.
.................. O ich hab's erlebt,
Wie sie gezetert über ihre Dichter,
Die etwas unsanft an ihr Herz gegriffen;
Wie dieses Weibervolk in Männerhosen
Geschimpft wie Spatzen, als in röm'scher Größe
Ich seine eigne Nichtigkeit bespiegelt".

Auch Satan ist mit seinen Untertanen nicht mehr zufrieden. Neue Teufel treten auf: Schwindel, Spiel, Mode, Hochmut. Der Gewaltigste unter ihnen aber ist der Geist des Geldes. Die verbitterte Muse, die dieses Treiben an den Pranger der Satire stellt, erhält schließlich ihre Weihe durch den Engel der Gerechtigkeit, der Satan samt seinem Gesindel verjagt.

Nach dem Vorworte erwartet man eine geistsprühende Satire moderner Zustände und doch folgt nur in Prosa „Familienrührbrei und Novellentrödel". Der reich gewordene Krämer Roland fällt in seiner Sucht nach Auszeichnung und Geltung in vornehmer Gesellschaft in die Hände eines Schwindlers, der sich für einen Herzog von Almeria ausgibt, ihm beträchtliche Geldbeträge entlockt und ihn so dem Ruine entgegentreibt. Ja er läßt sich verleiten einen Betrag der Armenkasse, deren Verwalter er ist, zu entnehmen, weil ihm Almeria einen Orden verspricht und er sich durch ein Guthaben bei einem Londoner Bankhause hinlänglich gedeckt fühlt. Da greift der verschollen geglaubte Sohn Rolands Fritz als Amerikaner Barclay ein und treibt den Alten zur Verzweiflung, indem er ihm gefälschte Telegramme vom Falliment der Bank in die Hände spielt. Jetzt hält ihn Fritz für gebessert, tritt hervor und führt alles zu einem gedeihlichen Ende.

Das ganze Werk wird in seiner Roheit und Plumpheit nicht gehoben durch die albernsten Wortverdrehungen, die sich nicht über den Kalauer erheben. Die Charaktere sind nur grob umrissen. Die Idee des Stückes: ein Sohn, den der Vater einst als Taugenichts fortgejagt hat, kehrt reich geworden zurück und spielt seinem Vater gegenüber, dessen Laster nur in seiner Dummheit besteht, die richtende Gerechtigkeit, liegt weit ab in ihrer Banalität von dem, was Lindner eigentlich wollte, im Drama ein künstlerisches Bild seiner Zeit geben. Hier lagen die Grenzen seines Talentes. Er bietet ein Bild des Mitleids in seinem keuchenden Bemühn und in dem fortwährenden Verfehlen. Diese Periode, deren tiefsten Punkt das Schauspiel „Moderne Teufel" bezeichnet, mutet, gegen die vielversprechenden Anfänge gehalten, fast wie eine vorübergehende Trübung des Geistes an, wenn sich nun doch wieder ein langsames Steigen des Niveaus bemerkbar macht. Einen allerdings sehr kleinen Schritt nach vorwärts bedeutet ein soziales Trauerspiel „Zwei Frauen".[1])

Hier behandelt Lindner das alte Motiv vom unzeitigen Vorwitz, das bekanntlich Cervantes in seinen Novellen zum erstenmal vornimmt. Allerdings ist der psychologische Gehalt des Vorwurfs wieder durch allerlei Zutaten verdorben, da in dieser Zeit sein Talent nicht mehr hinreicht, den Stoff rein als Charaktertragödie zu bewältigen. Mit diesem Motiv ist noch ein zweites, der Mann zwischen zwei Frauen, verbunden. Der Graf Harry bestimmt seinen Freund, den Rechtsanwalt Victor Berg, mit der Drohung, er werde sonst den erstbesten Lüstling mit dem Amte betrauen, während er auf Reisen geht, die Treue seiner Gattin Lucretia zu erproben. In dem jungen schönen Geschöpf erwacht jetzt erst das Weib, auch Victor ist wehrlos von ihren Reizen gefesselt. Um dem Freunde Treue und Ehre zu bewahren, flieht er und läßt Lucretia im Aufruhr aller Sinne zurück. Sie ermordet den heimkehrenden Gatten mit einem vergifteten Dolche. Hier setzt nun das zweite Motiv ein. Marie, eine Dirne aus dem Kreise der Lebemänner im Hause des Grafen, verliebt sich in den jungen ernsten Rechtsanwalt. Seine Nichtbeachtung reizt sie zu einer Wette, daß sie ihn gewinnen werde. Sie verbrennt aber wie die Mücke in der Flamme. Sie erkennt bald Victors unterdrückte

[1]) Zwei Frauen. Berlin 1870. Als Manuskript gedruckt.

Liebe zu Lucretia. Im Haus der Gräfin kommt sie eben ins Zimmer, als Lucretia ihren Gatten ermordet. Als Leute herbeieilen, wälzt diese die Schuld auf Marie, die sich gefangen nehmen läßt und sich opfern will. Bei der Gerichtsverhandlung stellt sich ihre Unschuld heraus. Victor hat sich von Lucretia ab- und ihr in Liebe zugewendet. Sie ist glücklich, aber zur Sühne für ihr vergangenes Leben ersticht sie sich. Ebenso Lucretia.

Wiederum die merkwürdige Erscheinung einer Überfülle der Konflikte. Nicht genug, daß zwei hochdramatische Elemente mit einander verquickt sind, soll Marie auch die psychologische Entwicklung einer Maria Magdalena durchmachen. Natürlich kann von keiner künstlerischen Durchdringung des Gegebenen die Rede sein, das rein Stoffliche überwiegt, ein Motiv benimmt dem andern den notwendigsten Raum. Eine mißglückte Figur ist der junge Berg, der erst in Lucretia, einem Kinde, das sinnliche Weib weckt, sie dann feige verläßt und schließlich mit einer pathetischen Schwenkung zur büßenden Gefallenen über Lucretia zu Gerichte sitzt. Um sich die psychologische Motivierung des Mißtrauens des Grafen zu ersparen, führt ihn Lindner halb wahnsinnig ein. Deutlich ist die Absicht des Dichters, durch ein pointiertes Interesse für die Prostituierte modern wirken zu wollen. Wie wenig ihm das liegt und vom Herzen kommt, zeigt die schwerfällige Inszenierung dieser Tendenz. Recht sonderbar erinnern an den Philologen Vergleiche, die die Personen trotz des modernen Milieus alle Augenblicke der Antike entnehmen. Devrient bedauert im Tagebuch[1]) „die Verirrungen des Dichters". Dieser hat den Stoff später wieder für eine Novelle „Lucretia"[2]) verwertet, in der er sich auf das erste Motiv beschränkt.

Bereits in der aufsteigenden Bahn liegt das Schauspiel „Friedrich Wilhelm der Kurprinz oder das Erwachen des Adlers".[3]) Interessant ist es zu beobachten, wie Lindner nur wieder an der Hand seiner alten Meister, Shakespeares und Schillers, aus der Niederung sich emporhebt. Er nimmt zum Vorwurf einen Abschnitt

---

[1]) a. a. O. S. 140.

[2]) Das Rätsel der Frauenseele. Drei Novellen. Berlin 1882.

[3]) Friedrich Wilhelm der Kurprinz oder das Erwachen des Adlers. Ein deutsches Schauspiel in drei Akten. Berlin 1871. Als Manuskript gedruckt.

der brandenburgischen Geschichte aus den Jahren 1639—41. Wilhelm beendet mit seinem Regierungsantritte die Zeit der größten Schwäche Brandenburgs, nachdem er den Netzen des katholischen Kanzlers von Schwarzenberg entronnen ist. Er kommt hinter seine Ränke, die Brandenburg zu einer kaiserlichen Provinz machen wollen, und entlarvt ihn. Mit seinem Sturz beginnt eine neue Ära. Die Handlung ist verwickelt durch allerhand Intrigen und durch eine Liebeshandlung. Wieder finden wir den Mann zwischen zwei Frauen, den Hauptmann von Burgsdorff zwischen Eva, der koketten Tochter des Kanzlers, die ihre Neigungen in den Dienst der Politik ihres Vaters stellt und später den Kurprinzen ködern soll, und der „Motte", einer Seiltänzerin. Diese stellt sich als Tochter des Kanzlers heraus und an ihr erst lernt Eva wahre Liebe kennen, so daß sie, als Burgsdorff sich für die Motte erklärt, ins Kloster geht.

Das Stück, hervorgegangen aus der großen Begeisterung des Sieges, verherrlicht in einer eigenen, eingeschobenen „Introduktion" die Hohenzollern und zeigt dem schlafenden Prinzen die Bilder seiner Nachfolger, auch die Moltkes und Bismarcks. Es ist das Resultat eines sonderbaren Gemisches aus den Einflüssen Shakespeares und Schillers. Die Prosa gibt Gelegenheit zu witzelnden Wortspielen, ein Ratsherr Schönemann ist eine getreue Kopie Falstaffs. Andrerseits leuchtet in dem Treiben am Hofe „Kabale und Liebe" durch; der Einfluß des „Don Carlos" ist wieder deutlich in einer großen Szene zwischen dem Kanzler und dem Kurfürsten (III. 8.). In ihr präzisiert Lindner den Gegensatz zwischen Katholizismus und Protestantismus, zwischen Germanen- und Romanentum. Darin wurzelt für ihn das Unüberbrückbare, nicht im Religiösen, das im Christlichen beides vereinigt. Mit derlei Gedanken und mit manchen Szenen des ersten Aufzuges, wenn ein Charlatan seine Heilmittel, ein Pfaffe in Anlehnung an die Kapuzinerpredigt die Tröstungen der Religion anpreist, weist das Schauspiel auf den „Reformator", wo wir ganz Ähnliches finden. Die Ähnlichkeit in der Liebeshandlung mit dem vorausgehenden Stücke ist offensichtlich. Für das Verhältnis Motte-Burgsdorff ist übrigens in seinem Anfange das zwischen dem Grafen von Strahl und Käthchen nicht zu verkennendes Vorbild. Im ganzen ist das Schauspiel ein willkürliches Gemisch von Stilen, aber doch gleichzeitig ein Beweis,

daß der Dichter zu den alten Sternen zurückgefunden hat. Auch diesem Schauspiel folgt die Bearbeitung in einer gleichnamigen Novelle.[1])

Damit, daß Lindner sich wieder historischen Stoffen zuwendet, hat er die starke Krise überwunden. Was er an realistischer Technik gelernt hat, kann er jetzt verwenden. Eine innige Verquickung dieser beiden Momente stellt „Die Bluthochzeit“[2]) dar, in der ich nicht wie Hanstein so sehr den Beginn einer neuen Periode, als vielmehr nur den Abschluß dieses Ausbiegens von der ursprünglichen Richtung, das Beste, was ihm auf diesem Seitenwege gelingen konnte, zu sehen vermag. Dem Stile, der inneren Form nach ist das Drama durchaus mit dieser Gruppe verwandt und grundverschieden von den ersten Werken ebenso wie von den letzten.

Das Urteil Devrients über die „Zwei Frauen“ ist sein letztes, Lindner betreffend. Die Beziehungen der beiden Männer hören im Jahre 1870 auf. Der Dichter konnte aber ohne fremde, bessernde Kritik nicht recht arbeiten, immer wieder holte er sich Rat bei Freunden und Bekannten. In Berlin vertreten die Stelle Devrients Schubart und Paul Kuczynski, wie es aber scheint, mehr zu Lob bereit als der erfahrene Bühnenleiter. Immerhin nennt Lindner seinen Freund Paul sein „geehrtes kritisches Gewissen“, sein „besseres ästhetisches ego“, seinen „dramatischen Knecht Ruprecht“. An ihn schreibt er am 26. Dezember 1870: „Wann werde ich mündig werden, ästhetisch mündig! Bis jetzt lieg’ ich manchmal noch sehr in den Windeln, daß es recht garstig stinkt in meinen Versen“.[3])

Am 12. Mai 1870 bittet Lindner seinen Freund Schubart, ihm das Manuskript der Bluthochzeit zurückzuschicken. Er will einige Änderungen daran vornehmen. Dabei schreibt er: „Sie wissen, ich habe vier Wochen und keinen Tag länger gebraucht — genau

---

[1]) Im „Völkerfrühling. Drei historische Novellen“. Berlin 1881. 2. Auflage.

[2]) „Die Bluthochzeit oder die Bartholomäusnacht“. Trauerspiel in vier Akten. Leipzig 1870. 2. Auflage 1880, 3. Auflage 1890.

[3]) Musiker- und Dichter-Briefe an Paul Kuczynski, herausg. von Dr. Adalbert von Hanstein. Berlin o. J. Enthält 22 Briefe von Lindner. Obige Stelle aus Nr. 2.

die Zeit, die wir uns nicht sahen".[1]) Mitte Mai muß also das neue Drama, das doch eingehende Studien voraussetzte, schon fertig gewesen sein. Dennoch läßt Lindner in seinem letzten Briefe, der aus dem Anfang des Jahres 1870 stammen muß, Devrient gegenüber nichts davon verlauten. Die Zeit der Konzeption und Durchführung muß also sehr kurz gewesen sein.

Erster Akt. Margarete von Valois sucht bei ihrem Beichtvater Rat und Wahrheit. Obwohl Hof und Kirche die Ketzer bisher verdammt haben, will man sie jetzt mit dem Hugenotten Heinrich von Navarra vermählen. Heinrich von Guise, der sie liebt, macht ihr Vorwürfe wegen ihres Treubruchs. Sie bekennt sich aber als das Werkzeug ihrer Mutter, die durch diese Vermählung die unseligen Religionskriege beenden will, eine Absicht, die Guise skeptisch ironisiert.

Im Louvre empfängt Karl seinen künftigen Schwager, den er um seine Fröhlichkeit beneidet, gewinnt ihn lieb und vertraut ihm seine Furcht vor der eigenen Mutter. Er merkt nicht, daß Navarra, der Übles befürchtet, sich verstellt und ihn ausholt über die Absichten, die Katharina von Medici mit der Heirat verbindet. Feindseligkeit, von Karl kaum besänftigt, bricht offen aus zwischen ihm und Guise. Auch Katharinen sucht er durch angenommene Plumpheit zu täuschen. Sie ist aber seiner Schlauheit gewachsen und wittert „den Leu'n im Esel". Aber durch sein sonderbares Wesen entfremdet er sich Margarete, für die er vom ersten Augenblick an in Liebe erglüht, und nur der wirkliche Schmerz, den er bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter — Katharina hat ihr vergiftete Handschuhe gesendet — durchblicken läßt, macht sie stutzig. Er durchschaut den Mord, Katharina fühlt es, auch zeigt ihn ihr das Horoskop als künftigen König. Sie entschließt sich, ihn zu töten. Vorher erläßt sie noch einen Mordbefehl gegen Coligni.

Zweiter Akt. Heinrich sucht weitere Bestätigungen seines Verdachtes bei dem trunknen Alençon, bei der Hofdame Fontanges. Coligni, durch den Schuß des Mörders nur gestreift, tritt auf. Navarra findet bei ihm kein Ohr für seine Befürchtungen. Katharina intrigiert indessen weiter. Nur durch ein Versprechen für die kommende Papstwahl gewinnt sie die Zustimmung des

[1]) Hanstein a. a. O. S. 77.

Kardinals zu einem Massenmorde, der alle Hugenotten auf einmal vertilgen soll; ihrer Tochter gibt sie durch die „fromme Lüge", Heinrich trachte als Verschwörer dem König nach dem Leben und müsse fallen, die ersehnte Freiheit wieder. Guise hört die Lüge, schweigt aber, als er Margaretens feurige Wallung bemerkt. Karl empfängt den Admiral. In den Niederlanden soll er gegen die eignen Glaubensbrüder kämpfen. Hinter dieser Teufelei vermutet er einen andern Ratgeber als die unerfahrene Jugend des Königs. Da enthüllt ihm Karl seine ganze Jämmerlichkeit. Man habe ihm solange eingeredet, er sei für seine Sünden Gott eine Buße schuldig, die er nur durch einen Ketzermord leisten könne, bis er es geglaubt habe. Als ein gealteter Posa spricht nun Coligni freimütig vor Karl vom reinen und wahren Bibeltext, von seinen Königspflichten. Er weckt die guten Instinkte in ihm, aber kaum ist er fort, fällt Karl in seine ganze Inhaltslosigkeit und Zerrüttung zurück. Katharina, die mit dem Kardinal die Szene belauscht, hat leichtes Spiel, durch Lüge und Schreckensbilder den Wankelmütigen wieder umzustimmen. Er unterschreibt den Blutbefehl, nur Heinrich nimmt er aus und auch diesen nicht, als ihn Katharina durch ihre Zauberkünste als künftigen König Frankreichs im Bilde erscheinen läßt.

Dritter Akt. Erwartungsvolle Stille. Heinrich entdeckt sich Margareten in seiner furchtbaren Angst. Langsam offenbart sich ihr sein Wert, das Lügengespinnst ihrer Mutter. Zu spät. Sie hat mit Guise die Ehe gebrochen. Wenn auch Heinrichs, der mit keinem Wort seine Liebe verrät, nicht mehr wert, will sie seine Verbündete sein. Ein Blick auf die Gasse belehrt ihn über die Gefahr, in der vierzigtausend Hugenotten schweben. Auch ihm droht der Tod. Sie verbirgt ihren Gatten, wo ihn niemand suche, in ihrem Schlafgemach, und nur die Drohung, sie werde sich töten, zwingt Heinrich, ihr Anerbieten anzunehmen, statt fechtend mit seinen Brüdern zu sterben.

Ein Kanonenschuß gibt das Zeichen zum allgemeinen Morden. Der Hof betrachtet sich das Schauspiel. Katharina triumphiert. Guise bringt Colignis Haupt, Margarete wirft sich Gnade heischend vor ihrer Mutter nieder. Karl schießt betäubt von wahnsinniger Angst des erwachenden Gewissens selbst vom Fenster auf die Hugenotten. Die Königin befiehlt Ballmusik. Von der Gasse

schallt: „Eine feste Burg". Allmählich verstummt der Choral, Karl trifft den letzten Sänger so, daß er jäh abbricht und sich am Platze überschlägt. Da erscheint der Geist Colignis neben ihm und reicht dem Taumelnden ein goldenes Szepter.

Guise berichtet, daß man Herrn von Rioux statt Navarra ermordet habe. Diese Botschaft trifft Katharina wie der Blitz, Karl aber sieht darin einen Wink des Himmels. Da rafft er sich auf. Jetzt will er König sein und gibt den Befehl, dem Gemetzel Einhalt zu tun. Navarra tritt aus seinem Verstecke, Katharina will ihn gefangen nehmen lassen, aber Karl geht mit ihm ab.

Der vierte Akt bringt eine romanhafte Lösung. Katharina ist durch die Art, wie Navarra dem Tode entronnen ist, nur noch mehr gereizt, den Kampf mit dem Schicksal aufzunehmen. Durch vergiftete Kerzen im Schlafgemach Heinrichs will sie ihn aus dem Wege räumen. Es trifft sich aber, daß er mit Karl, den böse Träume nicht schlafen lassen, das Zimmer tauscht. Zufällig kommt auch noch Margarete zu ihm und so mordet Katharina die eigenen Kinder, die an dem giftigen Dunst der Kerzen ersticken. Sterbend gesteht Margarete dem Gatten ihre tiefe Liebe, Karl bestimmt mit seiner letzten Kraft im Staatsrat Heinrich zu seinem Nachfolger. Katharina bricht zusammen: „So lebt ein Gott der Rach' — er lebt wahrhaftig!" Heinrich aber eröffnet eine versöhnliche Aussicht in die Zukunft.

Lindner hat sich hier wohl die allergrößten Abweichungen von der Geschichte erlaubt. Heinrich III., der Nachfolger Karls IX. wird als „königliche Null der Geschichte", wie das Vorwort zur zweiten Auflage bemerkt, einfach ausgeschaltet. Anjou verschwindet in Polen und kehrt nicht mehr zurück. Beides fand er, wie noch zu zeigen ist, in Dumas' Roman „La reine Margot" vorgebildet. Mit diesem bei aller Freiheit des Dichters immerhin bedenklichen Kunstgriff erkauft er sich einen wirkungsvollen Schluß, der natürlich „fortzeugend" neue geschichtliche Kuriositäten gebären muß. So stirbt Margarete, die hoch über dem Bilde steht, das sie selbst von sich entwirft, zugleich mit Karl, obwohl sie den Bruder noch lange überlebte. Auch läßt Lindner Navarra seinen Hugenottenglauben nicht abschwören. Dies nur die gröbsten Abweichungen, wobei noch zu bedenken ist, daß eine in den vorausgehenden Werken deutliche Neigung Lindners, das Charakteristische bis zur

Karikatur zu übertreiben, in der Charakterisierung Katharinens geblieben ist durch eine verstärkte Negierung alles Versöhnlichen und Großen in ihr.

Anregung erhielt Lindner, wie er selbst im Vorworte berichtet, durch eine Bemerkung in Schillers Nachlaß. In den von Eduard Boas herausgegebenen „Nachträgen zu Schillers sämtlichen Werken" findet sich eine Stelle, in der Schiller auf die Geschichte Heinrichs IV. und der Ligue hinweist, die er in einem Zyklus von Stücken behandelt wissen will.[1]) Ähnlich heißt es bei Karl Hoffmeister in den „Supplementen zu Schillers Werken": „Kein Jahrhundert ist durch größere Begebenheiten ausgezeichnet als das 16. Welchen Fürsten mußten damals die Menschen gehorchen! Katharina von Medicis, Karl IX., Heinrich III., Philipp II., Christian II., Heinrich VIII., die ränkevollen und grausamen Päpste nicht einmal zu rechnen".[2]) Darauf wird sich wohl die Andeutung Lindners beziehen, zur Zeit des vatikanischen Konzils und des Beginnes der Konflikte zwischen Preußen und Rom habe er den Gegenstand studiert. Damit sind wir in das Jahr 1869 verwiesen. Er kennt Dumas' Roman „La reine Margôt", sowie Auffenbergs „Bartholomäusnacht", „ist aber von Dumas nur mit dem Motive des vergifteten Jagdbuchs (vom Verfasser in vergiftete Kerzen umgeändert), von Auffenberg mit gar nichts befruchtet worden".[3]) Daß dies nur zum Teil richtig ist, wird die folgende Untersuchung lehren. Auch der Sohn Devrients hatte im Jahre 1867 ein Bluthochzeitsdrama „Zwei Könige" geschrieben, von dem Lindner Kenntnis hatte.

Einzelne historische Darstellungen oder Memoiren, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich so häufig entstanden, lassen sich als Quelle für Lindners Drama nicht mehr nachweisen, eher zeigen zahlreiche kleinere Abweichungen von der Überlieferung, daß er den Gegenstand nur oberflächlich studiert haben kann. Er fand bei Auffenberg und Dumas genug Stoffelemente, die er verarbeiten konnte. Diese beiden Dichtungen haben denn auch auf den Gang der Handlung und die Charak-

---

[1]) 3. Bd. Stuttgart 1840. S. 38 f.

[2]) 4. Bd. Stuttgart und Augsburg 1858. S. 251. 258. (Säk.-Ausg. XIII. 402. 452.)

[3]) S. VII der 2. Auflage.

teristik der Personen viel stärker eingewirkt, als Lindner zugeben will. Im allgemeinen kann man sagen, daß Auffenberg mehr für die Gruppierung der Handlung maßgebend gewesen ist, Dumas mehr zur Umkleidung des Gerüstes beigetragen hat. Trotz einzelner Abhängigkeiten ist Lindners Drama nicht unselbständig, viel unabhängiger von der Vorlage als „Stauf und Welf", aber auch nicht so originell und bedeutend, wie es von Hanstein und einigen Zeitgenossen empfunden wird. Seine Wirkung beruht viel mehr auf einer starken Betonung szenischer Effekte als auf einem rein poetischen Gehalte. Ein Überblick über die Dichtungen von Auffenberg und Dumas möge das inhaltliche Verhältnis feststellen.

„Die Bartholomäusnacht"[1]) umfaßt dieselbe Reihe von Ereignissen wie Lindners Bluthochzeit bis zum Beginn des vierten Aktes. Coligni ist mit allen Hugenotten an den Hof gelockt. Prinz von Condé, gequält von bösen Ahnungen, warnt ihn, der Admiral aber setzt dem allen einen unbeirrbaren Optimismus entgegen, obwohl er durch einen Schuß verwundet worden ist. Karl wird in allem von seiner Mutter gegängelt, doch weiß der Hof selbst nicht recht, was sie plant. Ausdruck der feindseligsten Stimmung ist Guise, den Eifersucht auf Navarra — seine Vermählung mit Margarete ist schon vollzogen — spornt. Mit den Szenen am Hofe kontrastieren solche in der Familie Colignis. Seine fromme Tochter Clara ist mit dem jungen hugenottischen Edelmann Teligni verlobt, aber auch der Prinz Anjou bewundert ihre Reize und stellt ihr nach. Der ganze Hof besucht den verwundeten Admiral. Es entwickelt sich ein langes Gespräch zwischen ihm und dem Könige, in dem er ihn von einem Kriege gegen die Niederländer abzubringen sucht. Er erreicht aber nichts und Karl verstellt sich nur mit Mühe zu einiger Freundlichkeit. Coligni errät, woran er ist. Die Hugenotten schließen daraufhin einen Bund zum Sturze Katharinens, diese wieder überredet Karl zur Unterschrift des Dokumentes, das den großen Hugenottenmord anordnet. Sie stößt auf Widerstand bei Anjou, dem Kardinal, den sie durch die Aussicht auf die Tiara gewinnt, und bei Marga-

[1]) Die Bartholomäusnacht. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen; in J. Freih. v. Auffenbergs sämtlichen Werken. Zweite von d. Hand d. Verf. sorgfältig revidierte, vollständige Gesamtausgabe. 2. Bd. Siegen 1846.

reten, die sie vergeblich zum Frieden zu bewegen sucht. Während der Hof ein Ballett aufführt, ertönt das Signal zum Blutbade. Bei der Vermählung Telignis mit Clara tritt Besme ein und ermordet den Admiral. Karl schießt selbst auf die Gasse. Da taumelt er zurück vor Colignis Geist. Taub gegen alle Bitten um Gnade triumphiert Katharina. Da trennt sich der Kardinal von ihr eben, als er mit einigen Zügen im Schachspiel gegen sie gewonnen hätte. Sie sieht aufs Schachbrett nieder, es geschieht von unsichtbarer Hand ein entscheidender Zug gegen sie und Colignis Geist ruft: „Schach der Königin!" Ein heulender Sturm tobt, alle Kerzen löschen auf einmal aus, alles brennt. —

Das Trauerspiel Auffenbergs ist deshalb auch interessant, weil es noch stark unter dem Einfluß der Schicksalstragödie steht und ihren ganzen Apparat an Stimmungsmitteln verwendet. Eine Reihe von Motiven und Situationen hat nun Lindner, wie deutlich ersichtlich, von Auffenberg übernommen. Vor allem die dramatisch sehr dankbare Szene zwischen Karl und Katharina, in der sie ihn zum Morde überredet, dann die zwischen Karl und Coligni, in der dieser die schlummernde bessere Natur des Königs zu wecken sucht. Das war ja eine von Lindner gern und oft benützte Situation. Der Aufbau des Dramas ist bei Lindner ähnlich dem bei Auffenberg, verschieden aber ist der Charakter des Königs. Bei Auffenberg ist der Versuch Colignis vergeblich, der König von Anfang an ein Todfeind der Hugenotten. Er verstellt sich nur so weit, als es nötig ist, sie nicht mißtrauisch zu machen. Die Szene hat zudem bei Auffenberg nur treibenden, fortschreitenden Zweck. Bei Lindner kommt Karl, ein zweiter Philipp, der sich auf der einsamen Höhe seines Thrones nach einem Freunde sehnt, in einer Art Trotz gegen seine Mutter, die er heimlich fürchtet, den Hugenotten freundlich entgegen, die Szene ist selbst in lebendige Handlung und Entwicklung aufgelöst. So wird sie ein retardierendes Moment von eigenem Reiz, eine wirksame Folie zur folgenden Überredungsszene, deren Ähnlichkeit mit der entsprechenden Auffenbergs noch größer ist. Ein vollständiger Parallelismus in der Technik Katharinas läßt sich nachweisen. Bei Auffenberg beruft sie sich zuerst auf Karls Sohnesgefühle. Sie argwöhnt, daß man sie verdächtigt habe, und nun rechtfertigt sie ihr Tun, das einen Thron behaupten will gegen eine neue Welt,

in der Könige nichts mehr gelten sollen. Wirklich gewinnt sie ihn aber erst mit der Fabel von einer Verschwörung aller Hugenotten, die gegen ihn gerichtet sei. Genau so ist es bei Lindner, der nur in seiner antikatholischen Tendenz noch die Absolution des Papstes in die Wagschale legt. Das Gerippe ist geblieben, nur umkleidet es Lindner mit viel sinnlicherer Gedankenfülle als Auffenberg, so daß ihm in dieser Szene auch Katharina, sonst ziemlich schematisch gezeichnet, leidenschaftlicher und wahrer gerät. Auffallend ist dann die Ähnlichkeit der Situation in Auffenbergs fünftem und in Lindners drittem Akt, in den Vorgängen der eigentlichen Bartholomäusnacht. Hier wie dort spielt Katharina Schach mit dem Kardinal während des Gemetzels, hier wie dort kontrastiert mit dem Lärm der Schüsse Ballmusik, hier wie dort schießt Karl selbst auf die Gasse hinab. Und gewiß von Auffenberg übernommen ist die auffallende Idee, ihm in diesem Augenblick Colignis Geist erscheinen zu lassen. Stark abweichend von Auffenberg ist aber bei Lindner die Feindschaft Katharinens gegen Heinrich von Navarra, ein Motiv, das ihm von Dumas nahegelegt wurde. Denn bei Auffenberg werden die Prinzen von Navarra und von Condé vom Morde ausgenommen. Einflüsse auf die Charakteristik sind bei Coligni und Margareten deutlich. Coligni ist hier wie dort der blind vertrauende Ehrenmann und Patriot; bei Auffenberg findet sich auch schon die von der Geschichte so merkwürdig abweichende Auffassung Margaretens als der treuen, liebenden Gattin Navarras, der dort ganz zurücktritt. Gegen seine Katharina fällt aber die Lindners eher ab. Sie steht über den Parteien, groß und unbeirrbar auch im Verbrechen, das seine psychologische Ursache in ihrer Herrschsucht hat.

Schließlich lassen sich auch wieder einige wörtliche Anklänge nachweisen z. B. Lindner II. 6:

Katharina: Kardinal! Wieviel
Zählt wohl der heil'ge Vater Jahre schon?

Kardinal: Weit über sechzig, Königin.

Katharina: Es schuldet
Don Philipp seiner Freundin Katharina
Noch manchen Dienst, und das Gewicht der Stimmen
Von Frankreich und von Spanien, Ihr wißt es,
War im Conclave stets entscheidend noch
Für jede Papstwahl................"

Auffenberg III. 7:

Katharina (zu Gondi Rez): ......... Unentbehrlich
Ist mir die Sanktion des Vatikans:
Der Kardinal nur kann sie uns verschaffen.
Ihr kennt ihn näher: Oft besucht er Euch: —
Laßt Worte fallen von des Papstes Alter,
Von meinem Einverständnis mit Don Philipp,
Und vom Gewicht der Stimmen Spaniens
Und Frankreichs".

Lindner III. 7:

Katharina: „Zieht, Kardinal! Ihr habt den Turm entblößt".

Auffenberg V. 8:

Katharina: „Ihr seid in großem Vorteil, Kardinal!
Wie glücklich Eu're Türme sich bewegen!"

Die Behauptung Lindners also, von Auffenberg „mit gar nichts befruchtet" zu sein, entspricht nicht den Tatsachen.

Die bedeutendsten Unterschiede von ihm, den Charakter Karls und die Intrigen Katharinas, fand Lindner bei Alexander Dumas im Romane „La reine Margôt", der 1845 erschienen war, vorgebildet. Dumas benützt die Bartholomäusnacht nur als Eingangsakkord und verlegt das Hauptgewicht auf die Anschläge Katharinas gegen das Leben Heinrichs von Navarra. Eine Liebe Margots zum Grafen La Mole, der Herzogin Nevers, ihrer Freundin, zu Coconnas geht anfangs neben dieser Haupthandlung her, wird aber dann in sie einbezogen und ermöglicht neue Verwicklungen. Was die Charaktere betrifft, so fesselt am meisten der Karls IX. Anfangs in einem sonderbaren Dunkel zurückgehalten, so daß man nicht weiß, was er eigentlich will und wie er sich zu Navarra stellt, entwickelt sich nach und nach seine bessere Natur zu inniger Zuneigung für Heinrich, während bei diesem kein wärmeres Gefühl die kühle Logik seines Handelns stört. Denn Dumas hat ihm eine höchst aktive Rolle zugeteilt; er ist der Gegenspieler der Königin und, wenn diese sein Verderben sinnt, steht ihm Frankreichs Krone als Ziel vor Augen. Alles baut sich bei ihm auf Berechnung und Kalkul auf. Er gestattet Margareten jede Untreue, um ihrer Bundesgenossenschaft sicher zu sein. Jederzeit ist er bereit, den König zu verraten, sein Vertrauen zu mißbrauchen oder durch Lüge und Trug zu behaupten. So ist sein Wesen von

dem Katharinens nicht sehr verschieden, nur fehlt ihm ihre Macht. Margot ist nicht ohne Ehrgeiz, der sie die Pläne ihres Gatten umso hilfreicher unterstützen läßt. Das Verhältnis der beiden ist das einer vertrauenden, nachsichtigen Freundschaft, Karl aber liebt seine Schwester innig und brüderlich. Katharina, nimmermüde im Entwerfen neuer Pläne, erscheint gemildert bei ihrer skrupellosen Durchführung durch die Liebe zu Anjou, den am Thron zu sehen Ziel ihres Lebens und ihrer Verbrechen ist.

Wodurch ist nun Lindner von Dumas beeinflußt? Nicht nur durch das Motiv der vergifteten Kerzen — er fand auch dieses vorgebildet, brauchte sich also nicht auf das Jagdbuch zu berufen: „On savait qu'il laissait brûler chaque nuit une lampe près de son lit; on empoisonna l'huile, et il fut asphyxié par l'odeur". So beschreibt René den Tod des Prinzen Porcian[1]) — sondern hauptsächlich durch das Verhältnis Katharinas zu Navarra, so daß sein Drama zu einem Bastard aus Charaktertragödie und Intrigenstück wird. Dann hat Dumas stark abgefärbt auf den Charakter Karls bei Lindner. Unter dem Einfluß des Franzosen und auf seinen Schultern stehend hat er erst das Problem gelöst, das Auffenberg durch Coligni in die Worte faßt:

„Dieser Mensch,
Er ist dem Wachse gleich in Künstlerhand —
Zu allen Formen läßt er sich gestalten,
Zu jedem Werke taugt sein leichter Stoff". (II. 6.)

Diese Verse, auf Karl Bezug nehmend, sind bei Auffenberg in Colignis Munde eigentlich unverständlich, denn gerade ihm gelingt es nicht, den König auch nur anscheinend umzustimmen. Auffenberg hat offenbar den Charakter so anlegen wollen, wie wir ihn bei Lindner wirklich finden, das psychologische Meisterstück ist aber vor ihm noch nicht geleistet worden. Auch Lindner ist es nur über eine Zwischenstufe gelungen. Sein Karl IX. ist ganz im Geiste Dumas' empfunden, nur hat er in der dramatisch knapperen Form und dadurch, daß er die Szene Coligni-Karl, die bei Dumas ganz episodisch verläuft, höchst glücklich dafür verwertet, das Schwanken, die Übergänge und Inkonsequenzen im Wesen der Figur viel deutlicher herausarbeiten können. Ge-

---

[1]) „La reine Margot" in: Oeuvres complètes d'Alexandre Dumas publiées dans la collection Michel Lévy. Nouvelle édition. Paris. I. p. 241.

wiß bleibt es Lindners Verdienst, diesen ungeheuer plastischen Charakter aus der epischen Sphäre in die dramatische gehoben zu haben, nur darf man es andrerseits als originell nicht zu sehr überschätzen, ohne die Vorgänger auch mit einem Worte nur zu erwähnen. Immerhin zeigt sich auch ein gewisser Unterschied. Bei Lindner ist die Reue Karls wegen des Blutbades in der Bartholomäusnacht viel deutlicher und realistischer als bei Dumas. Das Gespenst muß da noch nachhelfen. Dadurch aber, daß er im Romane still und duldend, ohne an seiner Mutter Rache zu nehmen, dem Tode entgegensiecht, wirkt er noch edler, geläuterter als bei Lindner. — Andere Anregungen sind auf Schritt und Tritt deutlich. Die Episode mit der Marquise Fontanges ist ein Überrest des Verhältnisses Heinrichs zur Frau von Sauves bei Dumas. Auch Navarra selbst mit seiner Verstellung ist der Figur des Romans, „l'oreille ouverte à tous les propos", nachgebildet. Die Szene, in der Karl dem Herzog von Anjou befiehlt, nach Polen abzureisen, ist dem neunten und zwölften Kapitel des Romans entlehnt. In der ersten Auflage des Lindner'schen Dramas findet sich eine kleine Szene (IV. 5), die in den späteren weggeblieben ist. Da läßt Katharina ihren Magus in einer Versenkung verschwinden. Vorbild dafür ist das Schicksal des Knaben Orthon bei Dumas (II. 14). Poltrot bei Lindner entspricht dem Maurevel, der Herr von Rioux hat sein Gegenstück in de Mouy. Es zeigen sich zahlreiche Übereinstimmungen, die beweisen, daß Lindner den Roman genau gekannt und geschickt benützt hat, was endlich auch aus Anklängen im Dialog hervorgeht, wie z. B. Lindner III. 2:

> Poltrot (weicht bestürzt zurück)
> „O — Pest! An eines Königs Blut! Das heiß' ich
> Befördert werden."

Dumas I. 30 (p. 309):

> „Mordieu! disait Maurevel en suivant son guide, je m'élève dans la hiérarchie de l'assassinat: d'un simple gentilhomme à un capitaine, d'un capitaine à un amiral, d'un amiral à un roi sans couronne. Et qui sait si je n'arriverai pas un jour à un roi couronné!"

Betrachtet man Lindners „Bluthochzeit" als Ganzes, fällt vor allem der große Einschnitt zwischen dem dritten und vierten Akte auf, da sich dieser ganz unorganisch und nicht notwendig dem Vorausgehenden angliedert. Bis zum vierten Akte ist die

Komposition musterhaft, eine ununterbrochene Steigerung bis zum Erscheinen des Geistes. Die nun schon so bekannte Gewohnheit Lindners, ohne Vorbild steuerlos zu treiben!

Navarras Verhalten bereitet den Plan Katharinens vor, den sie am Ende des ersten Aufzuges in Worte kleidet. Die krassesten Mittel werden verwendet, der Tod der Mutter, die Verwundung des Admirals. Nach diesen gleich in die höchste Spannung treibenden Einsätzen beginnt die innerliche Dramatik, ein retardierendes Moment in der Szene Coligni-Karl, der im Gebete des Königs vorbereitete Umschwung in der folgenden. Langsamer und parallel damit geht eine zweite Tragödie Navarra-Margarete. Sie willigt in eine Verbindung mit einem ungeliebten Mann, der ihr durch seine Plumpheit noch unerträglicher wird. Befreit atmet sie auf, als ihr die Mutter eine Trennung in Aussicht stellt, und schenkt allzufrüh dem Geliebten Gehör. Der neuerliche Umschwung in der Stimmung Karls bereitet einen ähnlichen Prozeß im Gemüte seiner Schwester vor, der natürlich motiviert werden muß. Sie lernt Heinrich von einer ganz andren Seite kennen, als er bei ihr Zuflucht sucht und seine Unschuld offenbart. Entdeckung des Ehebruchs. Die Liebe der beiden zu einander wird aber nicht ausgesprochen. Während der Bartholomäusnacht übersteht Karl seine letzte Krise, die ihn mündig macht. Die dramatischen Möglichkeiten sind so gut wie erschöpft, nur die Ehetragödie zwischen den beiden Gatten ist noch nicht beendet. Dieser schwache Faden knüpft den vierten Akt an den vorausgehenden. In Ermanglung noch möglicher dramatischer Entwicklung muß eine Häufung romanhafter Effekte aushelfen. War bisher Karl der Held, so übernimmt jetzt Katharina, die von der Höhe ihres Triumphes gestürzt wird, die Rolle. Eine psychologische Lösung ist dabei nicht möglich. Katharina ist so roh und derb gezeichnet, daß nur Donnerschläge auf sie wirken können. Daher ist die Katastrophe durch den zufälligen Kindermord nur bühnenwirksam. Lindner hat diese Fehler selbst erkannt und bekennt: „In der Tat rettet sich der vierte Akt nur durch eine vermehrte Anhäufung theatralischer Wirkungen“.[1])

Mit diesen realistischen Ereignissen hält ihre Motivierung nicht immer gleichen Schritt. Dumas hat in seinem Roman die allge-

[1]) 2. Auflage S. IX f.

meinen Bedingungen für den Massenmord eingehend geschildert durch Genrestückchen aus dem Volke, die den lauernden Haß der Religionsparteien im Hintergrunde haben. Bei Lindner ist die Schreckensnacht eine Sache, die Katharina, der Kardinal und Guise miteinander ausmachen. Was die Königin-Mutter in der großen Szene mit ihrem Sohne entwickelt, kann nicht als Begründung für die Tat eines ganzen Volkes gelten. Gerade dieser Zug, aus kleinen Ursachen welterschütternde Ereignisse abzuleiten, beweist, daß Lindner bei den Franzosen, bei Scribe in die Schule gegangen ist. Die Ermordung Colignis und ihre Notwendigkeit ist überhaupt nicht motiviert, sondern einfach episch eingefügt. Um seinen Helden wegen des wirkungsvollen vierten Aktes nicht Renegat werden zu lassen, muß sich Navarra im Schlafgemach seiner Gattin, die ihn eben betrogen hat, verkriechen, während tausende seiner Untertanen hingeschlachtet werden. Das sind Zugeständnisse, die der Dichter auf Kosten des poetischen Gehaltes dem theatralischen Effekte macht, wie sie Lindner vor seiner realistischen Periode vermieden hätte, die aber hier noch so auffällig sind, daß man füglich in diesem Werke einen Abschluß, im gewissen Sinne eine Blüte jener Richtung sehen kann.

Die technischen und inneren Mängel des Stückes werden überglänzt durch seine außerordentliche Bühnenwirksamkeit, durch die Prägnanz der knappen dramatischen Diktion und des Dialogs. Karl findet ergreifende Töne, eine innige resignierende Liebe spricht aus den Szenen zwischen Heinrich und Margarete, ein lyrischer Hauch liegt darüber, wenn auch das wirklich lyrisch gemeinte Intermezzo zwischen den beiden vor ihrem Tode in seiner Sentimentalität kein Meisterstück ist. Lindners Epigonentum zeigt sich niemals in einem inhaltslosen, sentenzenhaschenden Jambengeknatter. Seine Verse haben immer einen lebendigen, der Situation entwachsenden Inhalt. Unzeitgemäß aber klingt die Klage Margaretens:

„Wir sind am Leben krank .......
Von jenem Urfluch, der die Welt wie Wasser
Den Schwamm gesättigt, hab' auch ich getrunken,
Mein Teil der Weltschuld hab ich übernommen,
Nun bin ich elend!" — (III. 3.)

Oder, wenn Karl, als er erfährt, daß Heinrich lebt, ausruft:

„Das ist ein Welthumor, der stimmt mich lustig". (III. 9.)

In der Reihe der Lindner'schen Dramen zeigt sich hier zum erstenmal eine Erscheinung, die nun typisch wird: die Wiederholung und Variierung einzelner Situationen, ganzer Szenen und Wendungen. Die Situation, in der Navarra sich am Hofe befindet, ist ähnlich der des Brutus unter den Tarquiniern. Im Bluthochzeitsdrama von Devrient vergleicht er sich ganz ausdrücklich mit ihm. Die Szene zwischen Karl und Coligni bestreitet ihr Dasein noch immer mit Elementen aus der so oft verwendeten Posa-Szene, die zwischen Margarete und Katharina klingt in Gedanken und Wendungen völlig an die zwischen Katharina von Rußland und Yurieff an. Genau dasselbe werden wir auch im nächsten Drama wieder finden.

Wie dem auch sei, mit der „Bluthochzeit" hatte Lindner, namentlich als Laube und die Meininger sich ihrer annahmen, den größten Bühnenerfolg seines Lebens; mehr noch als durch den Schillerpreis wurde er durch die Bluthochzeit eine Zeitlang populär, konnte es mit dieser Dichtung auch viel leichter werden als mit seinem Römerdrama.

Zuerst hatte Lindner sein Drama bei der Berliner Hofbühne eingereicht, wo es mit dem Bescheid abgelehnt wurde, das moderne Publikum vertrage das Erscheinen eines Geistes nicht mehr. Es erlebte seine Erstaufführung in einem „Tingeltangeltheater" vor dem Halleschen Tor, am Belle-Alliance-Theater unter der Direktion Wolffs. Martersteig spricht von zwanzig Aufführungen daselbst.[1]) Wie Lindner in der Vorrede berichtet, wurde dann der Herzog von Meiningen auf das Werk aufmerksam. Er lag damals vor Paris und machte in Versailles Studien für die Inszenierung. In einem Briefe vom 28. November 1871 lädt er Lindner zur Aufführung ein. Dieser leistete Folge und wohnte ihr am 3. Dezember bei. Als dann die Meininger ihre Gastspiele begannen, war auch die Bluthochzeit ständig auf dem Repertoire, und einen Großteil ihrer Erfolge verdanken sie diesem Drama. Allerdings gereichte ihm die Sorgfalt für alles Szenische nicht immer zum Vorteil, wie Paul Lindau anläßlich der Erstaufführung in Berlin am 23. Mai 1874 berichtet;[2])

---

[1]) Max Martersteig. Das deutsche Theater im 19. Jahrh. Leipzig 1904. S. 655.

[2]) Paul Lindau. Dramaturgische Blätter. 1. Bd. Stuttgart 1874. S. 79 ff.

das Gewehrfeuer, der Tumult wurde dabei so realistisch durchgeführt, daß man vom Texte nichts mehr verstanden habe. Trotzdem erntete das Stück reichen Beifall und wurde bis zum Jahre 1887 von den Meiningern nicht weniger als siebenundsechzigmal gegeben.[1]) Mit dieser hohen Aufführungsziffer steht es an 15. Stelle zwischen der „Ahnfrau" mit 72 und Fitgers Hexe mit 49 Vorstellungen. Das historische Kolorit wurde bis ins Kleinste gewahrt, das damalige Hofzeremoniell genauestens beachtet. Lindner hat sich einmal selbst über das Prinzip der Meininger ausgesprochen,[2]) das er mit Ausschluß seiner Auswüchse durchaus lobenswert findet. Er kleidet seine Ansicht in die Formel: „Der Dichter gibt ein Problem — für das Theater, nicht für die Phantasie des Lesers. Die Zeit hat dieses Problem zu lösen nach dem Stand ihrer Mittel". Es sei erlaubt, aus dem angefangenen Kunstwerke des Dichters auf dem Theater ein „volles" zu machen, wie es ja auch Wagner für die „Bastardkunst", die Oper, getan habe. Er ist aber auch dem Puritanismus eines Laube nicht abgeneigt, der nur durch das Spiel eines auferlesenen Personals den Dichter zu Gehör bringen will. Im Vorwort der zweiten Auflage, die er „dem Dichter, dem Dramaturgen, dem Eckpfeiler der deutschen Bühne, Direktor Dr. Heinrich Laube", widmet, sieht er das Ideal in der Verquickung der Tendenzen Laubes und der Meininger.

Laube hatte sich bereits am Burgtheater für Lindners Talent eingesetzt, in Leipzig sich die „Bluthochzeit" vorgemerkt; als Direktor des Wiener Stadttheaters inszeniert er sie und gewinnt damit ein Zugstück, das mit das Bestehen des Institutes entscheiden hilft. Sehr ausführlich verbreitet er sich über die Vorzüge und Mängel des Stückes in seiner Schrift[3]) „Das Wiener Stadttheater". Die Burg konnte es wegen seiner tendenziös protestantischen Richtung nicht geben, dennoch hatte das Stück Aufsehen erregt. Die Zensur bewilligte die Aufführung, das „Theater an der Wien" hatte das Recht dazu erworben und, weil ihm das dafür

---

[1]) Nach Robert Prölß, Das herzoglich-Meiningen'sche Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner Gastspiele. Leipzig 1887.

[2]) „Die Meininger und ihr Kunstprinzip". Westermanns Monatshefte. XLIV. 1878. S. 436 ff.

[3]) Werke. 32. Bd. S. 89 ff.

nötige Personal und Publikum mangelte, es an das Stadttheater abgetreten, das es von vornherein als seine Aufgabe betrachtete, das durch Rücksichten eingeengte Repertoire des Burgtheaters zu ergänzen. Nach Laube bildet das Paar Margarete-Navarra den poetischen Kern des Ganzen. Die Abweichungen von der Geschichte, das Erscheinen des Geistes verzeiht er dem Poeten. Er, der ganz mit und auf der Bühne lebt, will um keinen Preis diesen Aktschluß missen, „welcher an unmittelbarer Wirkung seinesgleichen sucht im deutschen Theater". Besonderes Glück machte die Rolle Karls IX., dessen Darsteller Friedmann war. Eingehend kritisiert Laube seine Leistung. Er habe das für die Rolle notwendige geistige Fluidum mitgebracht, wie Karl „nicht fest genug in seinem Rückgrat". Noch einmal wurde die „Bluthochzeit" in Wien von einem neu erstandenen Theater verwertet, vom Volkstheater. Am 26. September 1889 wurde sie dort zum erstenmale aufgeführt und erlebte noch in derselben Spielzeit acht Wiederholungen.[1]) Die Kritik klammert sich jetzt feindlich an die Abweichungen von der Geschichte und wird dem Stücke nicht mehr gerecht. Trotzdem wurde es in den Jahren 1892/93 noch viermal, 1895/96 noch zweimal gegeben. Am Wiener Stadttheater dagegen hatte es während seines Bestandes 23 Aufführungen erlebt und erreichte damit eine der höchsten Aufführungsziffern.[2]) Weimar holte sein Versäumnis erst am 27. Februar 1886 nach. Bis zum 2. Februar 1898 lassen sich fünf Wiederholungen feststellen.[3]) —

Die späteren Auflagen der Buchausgabe unterscheiden sich von der ersten nur durch den Wegfall der kleinen erwähnten Szene im vierten Akt und einiger — im ganzen fünf — belangloser Verse.

---

[1]) Robert Steinhauser, Das deutsche Volkstheater in Wien 1889 bis 1899. Wien 1899.

[2]) Dr. Rudolf Tyrolt, Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884. Wien 1889. S. 32.

[3]) Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters. S. 218, 263.

## VII. Stoffgeschichte der Bluthochzeitsdramen.

Für den Historiker sind die Ereignisse der Bartholomäusnacht ein unerschöpfliches Feld der Forschung. Gerade diese entsetzliche Tat, die ein so ungeheures Aufsehen erregte, war in ihrem Entstehen durchaus unklar. Immer wieder erhob sich die Frage, ob der Mord das Ergebnis eines lange und sorgfältig vorbereiteten Planes oder ein Werk des Augenblicks gewesen sei. Daran schlossen sich weitere Erörterungen über die Schuld der einzelnen Teilnehmer, namentlich des Königs. Die Unsicherheit erscheint begreiflich, wenn man das umfängliche Quellenmaterial überblickt, das von allem Anfange an die widersprechendsten Ansichten vereinigt. Eine wertvolle Bibliographie gibt Wuttke[1]) in einem eigenen Buche. Abgesehen von den abgeleiteten Geschichtsdarstellungen, deren da mehr als dreißig vorgenommen werden, kommen als Quelle für die Literatur namentlich die Memoiren des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts in Betracht, die natürlich auch wieder je nach der Konfession ihrer Verfasser die Spaltung der Ansichten zeigen. Dazu kommen die zeitgenössischen Bearbeiter der Geschichte, von denen, wieder für poetische Behandlung des Stoffes, namentlich die „Historia mei temporis" de Thous fruchtbar geblieben ist.

Die vorliegende Untersuchung berücksichtigt außer de Thou nur einen Teil der Memoirenliteratur, die sich mit ihren subjektiven Details für die Dichtung ergiebiger erweist als eine objektivere Darstellung. Es dürfte dies umso mehr genügen, als die Bluthochzeitsdramen, die dem Lindners vorausgehen, an Wert weit hinter ihm zurückstehen und für dieses selbst eine mehr poetische als historische Tradition vorauszusetzen ist.

Unter den historischen Darstellern ist der Name Schillers zu nennen. In der „Geschichte der Unruhen, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen", die die zweite Abteilung der „allgemeinen Sammlung historischer Memoires" eröffnete und in den

[1]) Heinrich Wuttke, Zur Vorgeschichte der Bartholomäusnacht. Herausg. aus dessen Nachlaß von Dr. Georg Müller-Frauenstein. Leipzig 1879.

folgenden Bänden fortgesetzt wurde, rührt der Abschnitt „Bürgerliche Unruhen in Frankreich in den Jahren 1569—1572“ von Schiller her. Goedeke hatte ihm auch noch den Bericht über die Jahre 1572—1574 zugeschrieben, aber er „hat Paulus (oder, wie Bücking vermutet, Woltmann?) zum Verfasser und hätte von wirklichen Kennern Schillers nie diesem zugeschrieben werden dürfen“.[1]) Für Schiller sind, wie er selbst im Vorbericht zu den Memoiren Sullys sagt,[2]) de Thou, Castelnau und namentlich Louis Pierre Anquetils „L'esprit de la Ligue“ die Quelle.

Nach Schiller ist die Bartholomäusnacht seit 1570 vorbereitet, Karl selbst aber ohne Wissen davon. Die Darstellung schließt mit dem Schusse auf Coligni. Sie enthält, breiter ausgeführt, eine Szene zwischen Karl und dem Admiral, in der dieser den König auffordert, den Niederländern beizustehen, wobei er ohne Argwohn und voll Vertrauen auftritt, ferner eine Unterredung zwischen Karl und dem Kardinal, in der der König dem Priester den Mordplan mitteilt und ihm, um seine Zustimmung zu erhalten, einen Demantring anbietet, den dieser aber zurückweist. Katharina macht ihrem Sohne Vorwürfe auf der Jagd. Schillers Darstellung enthält so viel dramatische Keime, effektvolles Tatsachen- und Anekdotenmaterial so klug ausgewählt, daß sie fruchtbar geblieben ist. Das Letztere läßt sich auch für den nicht von Schiller herrührenden Artikel über die Jahre 1572—1574 behaupten. Der berichtet von einem Besuche des Hofes bei dem verwundeten Coligni. Abermals will er den König für den Krieg mit Spanien gewinnen. Die Wiederholung dieses Motivs läßt auf verschiedene Autorschaft schließen. Die Darstellung reicht bis zum Übertritte Heinrichs und des Prinzen Condé. Quelle für den Verfasser sind deutlich die Charakteristiken von Pierre de Bourdeille, dem Herrn von Brantome,[3]) ferner ein Bericht über die Bartholomäusnacht, den Heinrich von Anjou, als er nach Polen reiste, seinem Arzte Miron in die Feder diktiert hatte.[4])

---

[1]) Richard Fester in der Säkular-Ausgabe, XIII, 313.

[2]) Allgem. Sammlung hist. Mem. II. 1. 1793. (Säk.-Ausg. XIII. S. 167.)

[3]) Allgem. Sammlung hist. Mem. II. 10. 11. Jena 1795.

[4]) „Unterredung König Heinrichs des Dritten mit einer Person von Stande, welche bei ihm in Krakau war, über die Ursachen und Beweggründe der Bartholomäusnacht“. Im Anhange zu Mem. II. 11. Vgl. Wuttke a. a. O. S. 37 ff.

Es ergeben sich aus einem Überblicke über die historischen Quellen im allgemeinen folgende historisch-dramatische Motive: Katharina plant einen Hauptschlag gegen die Hugenotten und sucht Karl dazu zu überreden, der bereits durch Coligni für die Sache der Unterdrückten gewonnen ist. Beweis dafür: er ist geneigt auf einen Kriegsplan des Admirals gegen Spanien einzugehen. Dafür eine große Szene zwischen ihm und dem Hugenottenführer, in der ihm dieser auch Vorwürfe wegen seiner unselbständigen Regierung macht. Die Gegengründe Katharinas sind: die Hugenotten planen eine Verschwörung und haben es auf das Leben des Königs abgesehen. Seine Stimmung schlägt um, er schießt selbst auf die Ketzer, bereut aber seine Tat in den nächsten Jahren, in denen er dem Tode entgegensiecht.

Eine zweite Version ist die: Karl ist von vornherein gegen die Hugenotten mit Haß erfüllt, geht nur scheinbar auf die Pläne Colignis ein, um ihn sicher zu machen. Er bedarf nur einer Aufmunterung zum letzten Schritt. Andere überlieferte Motive sind: Katharina, in ihrem Handeln durch Sterndeuterei bestimmt, fürchtet und haßt in Heinrich von Navarra den Nachfolger der Valois. Historisch ist ferner der plötzliche Tod der Königin von Navarra, als dessen Ursache schon Zeitgenossen Gift vermuteten, ebenso der Schuß auf Coligni, den man als den Gefährlichsten wegen seines Einflusses auf den König zuerst beseitigen wollte.

Die ersten Reflexe des Ereignisses, das die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf sich zog, in der deutschen Dichtung überhaupt zeigen sich bei Fischart. Er verfolgt die Vorgänge in Frankreich mit großem Interesse, um dann den heimischen Protestanten die Hölle heiß zu machen und sie zu werktätiger Hilfe anzuspornen. Von der Bartholomäusnacht bis zur Ermordung Heinrichs III. hat er alle wichtigen Ereignisse in der Geschichte der Hugenotten berücksichtigt.[1]) Ein ganzes Übersetzerbureau ist in Straßburg beschäftigt, der Anteil der einzelnen Mitarbeiter nicht immer deutlich zu sondern. Fischart hatte vielleicht die Direktion bei der Arbeit.[2]) Drei Gedichte von ihm finden sich im „Reveille Matin

---

[1]) Goedeke, Grundriß[2] II. S. 404 ff., Nr. 20, 21, $21_1$, 35, 36, $37_1$, 41, 45, 46, 51, 52, $52_1$, 53, $53_1$, $54_2$.

[2]) P. Besson, Etude sur Jean Fischart. Paris 1889. S. 290. Ferner Hauffen im Euphorion VIII. 259 ff. IX. 637 ff.

Oder / Wacht frü auf",[1]) der die Wirren in Frankreich bis zur Bartholomäusnacht behandelt mit scharfen Ausfällen gegen Katharina. Im ersten „An jedes Aufrecht Redlich Teutsch geplüt vnd gemüt" will er das Mitleid der Deutschen erwecken. Die beiden andern sind Übersetzungen. Da wird Katharina mit Fredegundis und Jesabel verglichen. Größer ist Fischarts Anteil an der Übersetzung des Discours merveilleux: „Offenlichs vnd inn / warhait wolgegründts Aufschrei / ben, der vbelbefridigten Ständ inn / Frankreich, ...", einer haßerfüllten Darstellung der Regierung Katharinas. Angefügt hat Fischart einen Zyklus von sieben Sonetten „An Ehr und Billigkeit liebende Leser. Etlich Sonnet. Huldreich Wisart".[2]) Es sind die ersten deutschen Sonette überhaupt. Darin vergleicht er Katharina mit einer Henne, die den Hahn führen will, dann wieder mit der Saite eines Instrumentes, die sich nicht dem Wohlklang der andern fügt. Die Franzosen sollen ihre germanische Abstammung durch Mut beweisen und die Henne vertreiben.

Im 17. Jahrhundert nimmt Johann Barclay die Vorgänge in Frankreich unter den letzten Valois zum Hintergrund seines heroisch galanten Romans „Argenis", von dem noch der Vorredner in Christian Weises Dramatisierung des Romanes sagt, daß „unterschiedliche Historien auf dem Schauplatze des weltberühmten Frankreichs gespielet werden / welche unter dieser Fabel nicht anders als eine Perle in der gläntzenden Muschel verborgen lieget".[3]) Auch bei Opitz, der ja den Roman übersetzt hatte, findet sich eine kurze Schilderung der Bartholomäusnacht in den „Trostgedichten in Widerwärtigkeit des Krieges".[4]) (3. Buch, Vers 109ff.) Ein letzter Reflex der Schreckensregierung Katharinas ist noch in Schillers „Spaziergang" zu finden.

Für die dramatischen Bearbeitungen des Stoffes kommt als erste ein lateinischer „Colignius"[5]) des Pfarrers Theodor Rhodius

---

[1]) Heinr. Kurz, Johann Fischarts sämtliche Dichtungen. („Deutsche Bibliothek" Bd. 8—10.) 3. Teil. Leipzig 1867. S. 73—77.

[2]) ebd.

[3]) „Jo. Barclaji Gedichte von der Sicilianischen Argenis, ...." S. 9 in „Christian Weises Neue Jugend Lust. Das ist Drey Schauspiele." Frankfurt u. Leipzig 1684.

[4]) Martin Opitz weltliche und geistliche Dichtungen, herausg. v. H. Oesterley. Kürschner Bd. 27, S. 301.

[5]) Goedeke Gr.[2] II. S. 144; O. Lorenz u. W. Scherer, Geschichte des Elsasses. Berlin 1886. S. 316.

im 16. Jahrhundert in Betracht, der mir nicht bekannt geworden ist. Ins 17. Jahrhundert fallen zwei Dramatisierungen der „Argenis", eine lateinische von Flayderus[1]) und eine deutsche von Christian Weise, die in der zitierten Stelle der Vorrede Bezug nimmt auf die historischen Ereignisse.

Die erste deutsche Dramatisierung des Stoffes ist Gottscheds „Parisische Bluthochzeit"[2]) aus dem Jahre 1746. Gottsched gibt als Quelle de Thou an, ja er druckt im Anhange Teile der Quelle ab, um zu beweisen, daß er sich streng an die Vorlage gehalten habe. Wirklich ist seine „Tragödie", nach dem gleichen Rezepte wie „der sterbende Cato" zusammengekleistert, nichts andres als eine fade und leidenschaftslose Versifizierung eines historischen Materials. Zugrunde liegt die als zweite charakterisierte Version. Die Handlung setzt ein nach der Vermählung und endet mit der Aufforderung Karls an Heinrich und Condé, ihren Glauben abzuschwören. Von seiner Mutter und von Guise läßt er sich zum Morde bereden, kurz genau der skizzierte Gang der geschichtlichen Überlieferung. Die Ereignisse der Nacht werden selbst nicht vorgeführt, sondern nur in Berichten weitläufig erörtert. Coligni vertraut blindlings, Condé ist der mißtrauische Warner, unschlüssig schwankt Heinrich zwischen beiden. Karl bereut im letzten Augenblicke seine gegebene Zustimmung, wird aber durch die Ereignisse überholt, da man, ohne ihn zu fragen, das Zeichen zum Beginn gegeben hat. Nach der Tat zeigt er keine Reue mehr. Von psychologischer Entwicklung kann keine Rede sein. Merkwürdig und Gottsched eigentümlich ist das Verhältnis zwischen Margarete und Heinrich, das im besten Lichte erscheint. Sie liebt ihn, warnt ihn und tritt auf seine Seite gegen ihre Mutter. Hier folgt Gottsched eben mehr der Konvention als der geschichtlichen Überlieferung. Sonst sind alle Unklarheiten des Historikers kritiklos mit übernommen. Nur in einem Punkte weicht er, wie er selbst notiert, von ihm ab, daß nämlich Coligni trotz seiner Verwundung an den Hof kommt und nicht dieser ihn besucht. So ist die Einheit des Ortes gewahrt. Gottsched spricht in der Vorrede von Vorgängern, die er in Frankreich hatte, die ihm aber außer der Henriade Voltaires nicht be-

[1]) Goedeke Gr.[2] II. S. 146.

[2]) „Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, ein Trauerspiel": „Deutsche Schaubühne". Leipzig 1750[2]. 6. Teil.

kannt geworden sind. Auch auf Rhodius verweist er, versichert aber: „Diese deutsche Tragödie davon ist also ein vollkommenes deutsches Original, welches nichts Fremdes in sich hält, als was Thuan von den Umständen der ganzen Geschichte erzählt". Für die dramatische Entwicklung des Stoffes ist wenig daraus zu lernen.

Im neunzehnten Jahrhundert finde ich als erste Bearbeitung ein Trauerspiel „Coligni, Admiral von Frankreich" von Eduard Marschner[1]) aus dem Jahre 1820. Das Stück ist im wesentlichen eine Dramatisierung des Schiller'schen Aufsatzes und desjenigen, der über die Jahre 1572—74 handelt. Dramatisierung insofern, als auf ein Buch von dreihundert Seiten Dialoge und Monologe verteilt, wirkliche Konflikte aber kaum angedeutet werden. Schon die Auffassung des Ganzen teilt der Autor mit Schiller. Katharina plant von lange her den Untergang der Hugenotten. Karl wird erst kurz vor der Tat Mitwisser. Die Handlung setzt ein, kurz bevor Coligni an den Hof kommt. Das Entstehen des Mordplans fällt in die Vorgeschichte. Daß er schon vorhanden ist, lehren uns Befürchtungen Condés, der sich mit Heinrich von Béarn bereits am Hofe befindet. Die Figur Katharinas erweckt anfänglich den Eindruck, als entspränge sie einer allzusklavischen Nachahmung der Vorlage. Sie ist ebensowenig Heldin wie Karl oder Coligni. Ihr Hauptwerkzeug ist Guise, ihr klarstsehender Gegner der Prinz von Condé, der nicht müde wird, vor drohenden Gefahren zu warnen. In endlosen Variationen und immer gleichen Situationen verbraucht sich das Thema: Coligni, der blind Vertrauende, der vom König nichts Übles denken will, im Gegensatz zu Condé, dem düsteren Puritaner, der aus jedem Worte, aus jeder Bewegung Argwohn schöpft. Von einem innerlichen Kontrast kann dabei keine Rede sein, nicht einmal eine äußerliche Spannung wird erreicht. Coligni soll dem Titel nach der Held sein, ein dramatischer Konflikt aber entwickelt sich zwischen Karl und seiner Mutter. Er nimmt den Admiral freundlich auf. Nicht klar ist es dabei, ob Karl nur heuchelt oder wirklich noch unbefangen ist. Die Szene zwischen beiden wird natürlich auch hier von Reminiszenzen an „Don Carlos" gespeist. Der Schluß ist gegenüber

[1]) Coligni, Admiral von Frankreich. Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig 1820.

der ungeheuren Breite der Exposition nur mehr eine Skizze. Plötzlich entschließt sich Karl, nachdem man ihm eingeredet hat, daß es sich um eine Verschwörung handelt, alle Hugenotten hinzumorden. Die beiden Prinzen Navarra und Condé sollen geschont werden. Gleich darauf wird Coligni ermordet. Beim Anblick seines Leichnams widerruft Karl schaudernd seinen Befehl. Auch Katharina will dem Blutvergießen Einhalt tun, aber Guise läßt seiner Wut die Zügel schießen.

Wie bei Gottsched ist hier die Auffassung des Stoffes historisch und nicht poetisch. Die Personen handeln ohne ein festes Ziel, über das der Zufall entscheidet, stets zweideutig, so wie sie der gewissenhafte Historiker schildert, der die widersprechendsten Berichte nicht für ein Phantasiegebilde vereinigen durfte. Eine Menge von Details macht es wahrscheinlich, daß Marschner vielleicht neben anderen Quellen wenigstens die Arbeit Schillers und den nächsten Aufsatz benützt hat. Denn solche Einzelheiten, die in den verschiedensten Berichten verteilt waren, fand er in den beiden Aufsätzen vereinigt, wie das, daß Katharina zuerst auf der Jagd durch eine gespielte Komödie das Gemüt des Königs vorbereitet, die Szene zwischen Karl und dem Kardinal, in der die Geschichte mit dem Ring nicht fehlt, dann, daß Karl wegen einer Störung beim Ballspiel den Hugenotten gram wird. Besonders beweisend aber scheint mir ein Umstand zu sein, daß nämlich Marschner genau wie die beiden Aufsätze zwei Szenen zwischen Karl und Coligni hat, was im Drama noch auffälliger und störender ist als in der epischen Darstellung. Abweichend von dieser Quelle ist das in die Handlung verflochtene Verhältnis zwischen Heinrich und Margarete. Navarra liebt sie bis zum Wahnsinn, vergißt sich und sein Volk darüber und wird deswegen von Condé mit Vorwürfen überschüttet. Margarete ist ihm anfangs abgeneigt, einmal, weil sie den Herzog von Guise geliebt hat, dann, weil sie eine Verbindung mit dem Ketzer scheut. Katharina verlangt, daß sie ihre Neigungen den Forderungen der Politik unterordne. Lange verschwindet sie aus dem Spiele. Als sie hört, daß Guise verbannt ist, fällt sie in Ohnmacht, während Heinrich zu seinem Schmerze anwesend ist. Es folgt nun eine eigentümliche Szene (II. 14). Margarete liegt in Ohnmacht, Heinrich bleibt auf der andern Seite der Bühne, in lyrischen Aus-

rufen um ihre Liebe flehend. Sie übernimmt die Antworten. Beide gedenken trauernd ihrer Kindheit. Dann erwacht sie. Eine Annäherung der beiden findet statt. — Die Szene erinnert in ihrer lyrischen Form, in der Idee und teilweise im Inhalt an das lyrische Intermezzo zwischen Karl und Margarete im vierten Akte bei Lindner so stark, daß man sich versucht fühlte, bei diesem Kenntnis des vorliegenden Dramas vorauszusetzen. Es müßte ihm zufällig begegnet sein, da es um 1870 schon so verschollen war wie heute. — Endlich in der Bartholomäusnacht gibt sie sich ihrem Gatten rückhaltslos zu eigen. Diese Episode scheint größtenteils der Phantasie des Dichters entsprungen zu sein, nur in Einzelheiten glaube ich Anklänge an Margaretens Memoiren[1]) zu vernehmen. Wir haben also wieder eine ganz rohe Verwertung der Geschichte vor uns. Dramatische Elemente sind das Verhältnis Karls zu Coligni, das dort, wo es nicht von der Quelle beeinflußt ist, an das Philipps zu Posa erinnert, ferner das Karls zu Katharina, hier nicht über die Ereignisse der Geschichte gediehen, endlich unabhängig von der Überlieferung das Margaretens zu Heinrich.

Eine ganz freie, zum erstenmal wirklich poetische Bearbeitung des Stoffes liegt dem der Zeit nach folgenden Drama Auffenbergs zugrunde. Nur die Hauptumrisse sind gewahrt, so viel von eigener Erfindung damit verschmolzen, daß es unmöglich erscheint, unter so vielen Quellen eine besondere nachzuweisen. Neue Elemente sind die Einführung des Liebespaares Teligni-Clara, ferner das Emilia-Galotti-Motiv, wenn auch Anjou Clara liebt und ihr nachstellt. In der Charakteristik ist manchmal leise der Einfluß Brantomes fühlbar. Darnach erscheint Coligni so, wie er bis jetzt gezeichnet wurde, edel, tapfer und blind auf den König vertrauend. Karl tritt gegen Katharina zurück, die hier die eigentliche Heldin ist. Das Paar Teligni-Louise hat sein Vorbild in Max und Thekla.

Auffenberg steht seinen geschichtlichen Quellen jedenfalls sehr frei gegenüber, ein Zusammenhang mit Marschner ist kaum anzunehmen. Am 29. Februar 1836 wurden in Paris im „Théâtre

---

[1]) Mémoires et lettres de Marguerite de Valois. Nouvelle édition par M. F. Guessard, Paris 1842 in Ouvrages publiés par la société de l'histoire de France.

de l'Opéra" zum erstenmal Meyerbeers Hugenotten aufgeführt. Der Text von Eugène Scribe und Émil Deschamps hat in diesem Zusammenhange keine Bedeutung. Das Ereignis der Bartholomäusnacht ist in der Oper ja nur ein wirkungsvoller Hintergrund für die Liebesgeschichte Raouls und Valentinens. Der fünfte Aufzug mag in szenischer Hinsicht nachgewirkt haben, wenn Raoul den Ballsaal des Hotels de Nesle betritt, wo sich die hugenottischen Edlen gerade am Tanz vergnügen, während draußen das Lutherlied der Bedrängten erschallt. Doch finden sich auch schon bei Auffenberg ähnliche Effekte, wenn dort das Ballett mit dem Gemetzel auf der Gasse kontrastiert. Charakteristisch aber ist es, daß Scribe gerade in dieser Dichtung den Massenmord durch Volksszenen mit feindseligen Stimmen zu motivieren sucht, was ihm durch den Zweck des Textes, der auch Chören Gelegenheit zur Entfaltung geben mußte, nahe gelegt war.

Fruchtbar für Deutschland wurde erst der Roman von Dumas.[1]) In den nunmehr folgenden Dramen wird der Zusammenhang mit den historischen Quellen immer unklarer und freier, der poetische Wert größer, die Handlung übersichtlicher, dramatischer, lebendiger dadurch, daß sich eine poetische Tradition herausbildet, von der die Dichter Kenntnis haben, indem sie die dankbarsten Züge übernehmen, sie weiter ausgestalten und in allerdings nicht ganz gerader Entwicklung zu einem relativen Höhepunkt in Lindners „Bluthochzeit" gelangen.

Im „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele"[2]) ist 1855 anonym ein Trauerspiel „Coligni" erschienen, wieder also ein Drama, das, nach dem Titel zu schließen, im Admiral den Helden sehen möchte. Allerdings ist hier die Handlung strenger um die Figur Colignis gruppiert, doch gilt das nur für den ersten Teil des Stückes. Im zweiten treten dann doch Katharina und Karl in den Vordergrund. Coligni muß naturgemäß mit unter den Tausenden, deren

---

[1]) Quelle für Dumas sind, soviel ich feststellen konnte, Brantome, die Memoiren Margaretens von Valois, die des Herzogs von Sully in bedeutenden Zügen maßgebend, für unbedeutendere die des Herzogs von Bouillon.

[2]) Coligni, Trauerspiel in fünf Aufzügen im „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele". Herausg. v. E. W. Gubitz. 34. Jahrg. für 1855. Berlin 1855. S. 243—258.

Schicksal in den Händen des Königs liegt, verschwinden. Katharina ist von Anfang an zur Ermordung der Hugenotten entschlossen. Bis dieser Plan zur Durchführung kommt, muß er eine Reihe von Stationen passieren, die sich teilweise etwas von den bereits bekannten unterscheiden. Das ursprüngliche Motiv Katharinas zur Tat ist die Liebe zu Anjou, den sie auf dem Throne sehen will. Karl wird nicht mehr lange leben, seine Lebensgeister sind zerrüttet. Anjou ist ein Feind der Hugenotten, so muß Coligni fallen, mit ihm aber auch sein Anhang, soll er nicht einst gefährlich werden. Nach einigem Widerstand gewinnt sie ihn für den Massenmord. In der Gedankenfolge ist Marschners Einfluß deutlich, noch deutlicher, wenn sie den verbannten Guise zu ihrem Hauptwerkzeug macht. Der durchschaut sie geradeso wie bei Marschner und, während sie ihn zu benützen glaubt, benützt er sie. Diese Personen, die sich gegeneinander verstellen und erst wieder in Monologen zurechtfinden müssen, diese Komödie im Stücke finden wir genau so bei Marschner. Die Gewinnung Karls für Katharinas Pläne ist dramatisch gesteigert und auf mehrere Szenen verteilt. Die ganze Technik fand der Verfasser schon bei Marschner vorgebildet. Sein Verdienst ist es, die dramatische Steigerung durch geschickte Kombination erreicht zu haben. Während aber bei Marschner diese Keime von den ewigen Warnungsszenen immer wieder erstickt und zerrissen werden, entwickeln sie sich hier deutlich und frei. Mit Marschner übereinstimmend ist auch der Effekt. Karl und Anjou verzagen, als es an die Ausführung geht, Katharina hält sich mühsam aufrecht, nur Guise bleibt fest. Mit Marschner begegnet sich der Autor auch in der Auffassung Colignis. Nur ist er nicht so sinnlos vertrauend wie dort. Sein Ziel, dem Lande Frieden zu erwirken, ist hier deutlicher. So hat er für sein Leben, das er so unbedenklich in die Schanze schlägt, einen Einsatz in der Wohlfahrt seiner Partei. Darnach ist begreiflich, daß sich die Szene zwischen ihm und dem Könige wieder dem Vorbilde im „Don Carlos" sehr stark nähert. Aber auch der Einfluß Auffenbergs ist deutlich namentlich durch die Einführung des Liebespaares Teligni und Louise, der Tochter des Admirals. Auch das Emilia-Galotti-Motiv begegnet uns wieder. Wie Anjou dort Clara heimlich liebt, so der König hier Louise. Die Szenen in Colignis Hause stehen ganz unter der Einwirkung Auffenbergs.

Selbst die Stimmung der Schicksalstragödie hält noch an. Auch das Verhältnis Margaretens zu Heinrich ist verwertet, aber nur andeutungsweise. Anfangs ist sie ihm feindlich gesinnt, in der Blutnacht aber entschlossen, sein Schicksal zu teilen.

Was die Quellen betrifft, dürfte der Verfasser dieselben wie Marschner benützt haben. An den Aufsatz über die Jahre 1572—74 erinnert der Zug, daß Karl seinen Partner beim Ballspiel nicht warnt, obwohl er weiß, daß ihn der Tod in der nächsten Stunde ereilen wird. Doch ist die dankbare Figur des Kardinals nicht verwertet. Die Navarras steht noch ganz im Hintergrund, denn Dumas hat noch nicht eingewirkt. Das Drama stellt in seiner Verquickung der Dramen Marschners und Auffenbergs einen entschiedenen Fortschritt in der dramatischen Bewältigung des Stoffes dar. Dies gilt nicht für einen „Coligni" von Eduard Mohr.[1]) Der Stil, der sich mit deutlichen Reminiszenzen den Shakespeares zum Muster nimmt, ist zwar neu ebenso wie die Form, Mischung von Vers und Prosa, das Stück selber aber ist in der Entwicklungsreihe durchaus uninteressant, da es kein neues Motiv verwertet. Wie bei Marschner dreht sich die ganze Handlung um ewige Warnungsszenen. Coligni soll zur Flucht vom Hofe beredet werden. Die Auffassung Karls ist diesmal eine andere. Er kommt dem Admiral von vornherein freundlich und voll wirklichen Vertrauens entgegen. Völlig gewonnen wird er von Coligni, als er ihn nach seiner Verwundung besucht, wieder eine zum Teil wörtliche Nachahmung der Posa-Szene. Die Wirksamkeit der Szenen zwischen Karl und Coligni, zwischen Karl und Katharina ist durch ihre maßlose Ausdehnung zerstört. So steht das Trauerspiel im ganzen dem Marschners näher als dem zeitlich benachbarten von 1855. Das Verhältnis Heinrichs zu Margareten ist dasselbe wie bei Marschner. Der siegreich Triumphierende ist hier der Kardinal, dem Navarra und Condé zur Messe folgen. Das Schicksal Colignis muß natürlich auch hier, nachdem die Tragödie Karls begonnen hat, durch schwächliche Szenen in seinem Hause fortgesetzt werden. Neu ist in diesem Drama nur der Versuch, die ungeheure Tat durch die Stimmung des Volkes zu motivieren, ein Versuch, den die Form nahelegte. Eine wirkliche Fühlungnahme der Hofparteien und

[1]) Eduard Mohr, Coligni. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Amsterdam 1857.

des Volkes wird aber nicht erzielt. Außer dem Berichte Anjous sind hier als Quelle wohl auch die Memoiren Sullys anzusetzen, was die Gesamtauffassung betrifft, die die Hauptschuld in Katharina und ihrem Anhange sieht. Die Charaktere sind gemildert. Karl hat sympathische Züge, Katharina ist vorsichtig aber entschlossen. Ein Gegenstück zu ihr ist der Kardinal Alessandrio. Ihr Zusammentreffen ergibt eine wirksame, aber nur dekorative Szene.

Die Dramen, die bei den Begebenheiten der Bartholomäusnacht auf das Schicksal Colignis so großes Gewicht legen, waren bis jetzt, scheint es, über das des anonymen Verfassers hinaus nicht mehr entwicklungsfähig. Sie leiden von vornherein daran, daß das Interesse an Coligni nach dem mißglückten Attentate, bei dem spätestens die Intrigen Katharinas einsetzen, die ihr den König gewinnen müssen, erschlafft und sich von da an auf die beiden Figuren konzentriert. Daher muß in der zweiten Hälfte dieser Dramen eine Teilung des Schauplatzes vorgenommen werden. Am Hofe entwickelt sich die Tragödie Karls und Katharinas, die über das Schicksal Tausender entscheidet, daneben muß Coligni tatenlos in der Rolle eines Hausvaters sein Ende erwarten. Das Eindringen der Mörder auf den Greis mag auf der Bühne noch Wirkungen hervorbringen, bei der Lektüre verschwinden diese Szenen fast vollständig gegen die gewaltigen Aktionen am Hofe. Es ist merkwürdig, daß drei allerdings zeitlich einander folgende Dramen aus einer Fülle dramatisch möglicher Charaktere in diesem Stoffe einen herausgreifen, der es am wenigsten zu sein scheint. Wirklich dramatisch ist bei ihm nur sein Verhältnis zu Karl. Aber auch da ist nirgends die Enttäuschung, die der alte Mann in seinem blinden Vertrauen erlebt, herausgearbeitet, sondern alles klammert sich an die Nachempfindung der Posa-Szene, die, sobald man Coligni zum Helden machte, nur episodischen Wert haben konnte.

Dumas war es vorbehalten, die vom Anfang bis zum Ende tragische Figur Karls IX. herauszugreifen. Sein Roman zeitigt die „Bluthochzeit" Lindners. Zwischenstufe ist das Drama Otto Devrients „Zwei Könige".[1])

---

[1]) Otto Devrient, Zwei Könige. Geschichtliches Schauspiel in fünf Akten. Karlsruhe 1867.

Der Fortschritt in der Entwicklung der dramatischen Form zeigt sich besonders deutlich bei diesen beiden letzten Dramen. Was für den einen noch unentbehrlich schien, entpuppt sich für den Nachfolger als überflüssiger Ballast. Der Keim, der bei dem einen halb erdrückt und ungesehen in einem Winkel versteckt ist, entwickelt sich beim andern voll und kräftig. Auch Devrient stößt manches ab, trotzdem dramatisiert er den Roman in seinem ganzen Umfange. Er beschränkt sich nicht auf die Schicksale der königlichen Familie, er nimmt auch noch die des La Mole und der Sauves auf. Nur die Freundschaft mit Coconnas und der abenteuerliche Prozeß sind weggeblieben.

Das Drama Devrients stellt eine Verquickung der Coligni-Dramen mit dem französischen Romane dar. Es zerfällt darnach in zwei deutlich zu sondernde Teile. Die ersten drei Akte sind mit den Coligni-Dramen wesentlich gleichen Inhalts. Allerdings ist die Inszenierung der Tatsachen — namentlich im ersten Akte —, ihre Motivierung eine andere, von romanhaften Elementen bestritten. Sonst finden wir da altes Gut, nur scheinen Züge von Coligni auf Heinrich übergegangen zu sein. Er ist jetzt der blind Vertrauende, sein Leichtsinn stark betont und so eine tragische Schuld angedeutet. Auch Karls Freundlichkeit gegen die Hugenotten ist motiviert durch seinen Neid auf Anjou, den Katharina mehr liebt und überall vorzieht. Dadurch will er ihn, den geschworenen Hugenottenfeind, reizen und sich rächen. Karl wird hier durch Guise allein für den Mordplan gewonnen. Trotzdem ist der Hintergrund, aus dem die Schreckenstat erwächst, noch viel dürftiger, weil Devrient einen ganzen Akt, den ersten, opfern mußte, um den zweiten Teil zu exponieren, der erfüllt ist von den Intrigen Katharinas gegen Heinrichs Leben. Er läßt Navarra seinen Glauben abschwören, was er bei Dumas angedeutet fand und dem historischen Faktum entspricht. Er benützt dieselbe Situation. Karl zielt mit einer Muskete auf ihn und läßt ihm die Wahl: „Tod, Messe oder Bastille!“ Daß Heinrich wirklich abschwört, könnte auch auf Mohrs „Coligni“ zurückgehen. Doch ist das Motiv hier viel geistreicher gewendet. Dort wirkt der Übertritt als ausklingende Dissonanz, hier flicht ihm Devrient daraus eine Dornenkrone. Ein Leben voll Lüge, dem er einen tapferen Tod vorgezogen hätte, soll seine Buße sein für den Leichtsinn seiner

Jugend. Alle diese Ansätze zu einer tieferen Entwicklung werden aber von den abenteuerlichen Elementen der letzten zwei Akte überwuchert, deren epischer Charakter nur zu deutlich ist. Die Dramatisierung des Romans beschränkt sich hier fast nur auf eine Auswahl und Redaktion. Es beginnt jetzt eine neue Tragödie, die La Moles, ein neuer Kampf zwischen Heinrich und Katharina. Schritt für Schritt begegnen wir Motiven des Romans. Das vergiftete Jagdbuch, das für Navarra bestimmt ist und Karl tötet, wird durch einen vergifteten Degen ersetzt, Aubigné übernimmt die Rolle des De Mouy, die Sauves die zweier Personen, einmal die der Sauve des Romans, dann die des Meisters Réné, des Parfumeurs der Königin. Der fünfte Akt ist eine bis ins Kleinste gehende Nachbildung des 33. und 34. Kapitels im Roman, nur muß hier Navarra geloben erst als vierter Heinrich den Thron zu besteigen, ein schwächlicher Versöhnungsversuch mit der Geschichte. Heinrich bewacht im Drama ängstlich die Treue seiner Gattin — La Mole opfert sich, um für seinen Treubruch zu büßen, dann für Navarra —, seine Schlauheit und Verschmitztheit hat einem pathetischen Empfinden für Karl Platz gemacht. Die Abweichungen vom Roman im Schicksal und Charakter La Moles können auf die Memoiren des Herzogs von Bouillon zurückgehen. Dort ist die Rede von einem Briefe, den man bei ihm gefunden hat, ein Motiv, das Devrient benützt, als sich La Mole für Heinrich opfern will. Die Charaktere sind, obwohl von Dumas beeinflußt, in Katharina und Karl nicht auf der Höhe des Romans, da sie infolge der Überfülle äußeren Geschehens nicht recht zu innerer Entwicklung kommen. Im ganzen sind die „Zwei Könige“, vom Standpunkt der Stoffgeschichte aus gesehen, eine oberflächliche Verschmelzung der beiden poetischen Traditionen, einmal der überlieferten Coligni-Dramen — ob eines und welches von diesen Devrient bekannt geworden ist, vermag ich nicht zu entscheiden —, dann der neuen französischen im Romane des Dumas. Zum erstenmal eine Fortsetzung des Dramas über die Bartholomäusnacht hinaus durch das Motiv der weiterwirkenden Intrige Katharinas, das sich durch seine epische Konsistenz für den Roman fruchtbarer erweist als fürs Drama umsomehr, als es erst nach der Bartholomäusnacht einsetzen kann, so daß sachliche Verwicklungen an Stelle der psychologischen treten. Ein Bruch des Stiles läßt sich so nicht vermeiden

Dies beweist auch noch Lindners „Bluthochzeit". Zwar ist hier der Stoff wesentlich vereinfacht — die Episode Margarete-La Mole fällt ganz weg —, trotzdem ist auch hier die Stelle noch deutlich, wo beide Traditionen miteinander vernietet wurden. Devrient kann als Quelle für Lindner kaum in Betracht kommen, höchstens als Anregung für eine knappere Fassung des Stoffes.

Der Vollständigkeit wegen erwähne ich eine „Katharina von Medici"[1]) aus dem Jahre 1884 von G. Conrad, ein kaum ernst zu nehmendes Werk, das nur den Rahmen für allerlei kunst- und kulturhistorische Anmerkungen bildet.

Abgesehen von Gottscheds isolierter Tragödie bilden die Dramen des 19. Jahrhunderts nunmehr eine klare und ununterbrochene Reihe.

Dasjenige Marschners, des Anonymus und Mohrs verlegen den Schwerpunkt in Coligni, Auffenberg verteilt das Interesse auf Katharina und Karl, Devrient steht mit dem Versuche, Karl und Heinrich zu Helden zu machen, allein. Die stärkste Entwicklung hat das Verhältnis Karls zu Katharina durchgemacht. Je mehr Vorgänger, desto freier erscheint Karl trotz seiner Abhängigkeit von seiner Mutter, desto komplizierter und nuancierter also. Ziemlich ohne Entwicklung ist die Figur Colignis. Den überliefert die Geschichte als den nicht zu beirrenden Biedermann, der seinem Könige allein die Wahrheit zu sagen wagt. Navarra, der in den vorausgehenden Dramen verschwindet, erhält Bedeutung bei Devrient und Lindner unter dem Einflusse Dumas'.

---

[1]) G. Conrad (Pseud. f. Georg Prinz von Preußen), Katharina von Medici. Historisches Drama in fünf Aufzügen. Berlin 1884.

---

# VIII. Die letzte Periode Lindners.

Nach der Bluthochzeit beginnt in der dramatischen Dichtung Lindners die letzte Periode, die mit wenig Veränderungen eine Rückkehr zum alten Stile darstellt. Neuerdings wird der Einfluß Shakespeares fühlbar, dazu kommt, was diese Werke von den ersten unterscheidet, der Schillers, also der umgekehrte Prozeß der Entwicklung, die Otto Ludwig durchgemacht hatte. Aus der Vereinigung dieser beiden Einwirkungen entwachsen Lindners letzte Werke, die übrigens, nur allzudeutlich nach rückwärts weisend, bereits Zeichen der ersterbenden dichterischen Kraft sind: Situationen, Szenen, Konflikte, die nicht nur bei Shakespeare und Schiller vorgebildet waren, sondern wie sie Lindner selbst schon hervorgebracht hatte. Der enge Vorrat seines Talentes ist erschöpft. In diesem Sinne gleicht das Schaffen Lindners einem in sich zurückkehrenden Kreise. Kein jähes Abbrechen einer noch viel versprechenden Entwicklung, sondern ein langsames Verflackern und Versanden eines Talentes, das sich eigentlich schon ausgegeben hat.

Die alte, dem Abstrakten zugewendete Art seiner Dichtung setzt in dem Augenblicke wieder ein, der Lindner durch die Ernennung zum Reichstagsbibliothekar materieller Sorgen überhebt. Daß ihm während dieser Zeit nur Dramen wie „Don Juan d'Austria" oder „Marino Falieri", Werke typisch epigonenhafter Natur, gelungen sind, das beweist die aufgestellte Behauptung. Ein neues ängstliches Suchen nach Stil und Selbständigkeit. Nachempfindung muß die nicht mehr vorhandene dichterische Kraft ersetzen. Nur das Formtalent, die technische Fertigkeit ist übrig geblieben. Die Ausführung kann mit dem Plane dann doch nicht mehr Schritt halten.

Im „Don Juan d'Austria",[1]) dem der „Bluthochzeit" folgenden Drama, haben wir kein Intrigenstück, nicht mehr dramatisierte Geschichte vor uns, sondern die Tragödie des Neides. Auf den Stoff kann Lindner durch geschichtliche Studien für die Blut-

---

[1]) Don Juan d'Austria. Ein geschichtliches Trauerspiel in 5 Aufzügen. Berlin 1875. „Seiner Hoheit, dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, dem erhabenen Förderer der deutschen Muse gewidmet".

hochzeit geführt worden sein. Die Komposition des Dramas, wenigstens die ersten Gedanken, fallen wohl in den Sommer 1872. Am 30. August schreibt er an Kuczynski: „Mir schwirrt der Kopf augenblicklich von lauter Scheiterhaufen und Inquisitionsrichtern". Dann wieder am 10. November in einer Glückwunschepistel an den Freund: „Embarras des richesses! Johann von Sachsen, Luther, Schiller, Paul Kuczynski! Aber laßt die Toten ihre Toten feiern, und was nützt mich Johann, wenn er nicht von Österreich ist?" Am 18. Dezember desselben Jahres aber schreibt er schon: „Ich kam mir in den letzten vier Wochen nämlich vor, als hätte ich die Pest. Denn kein Mensch frug nach mir seit meinem halben Bastard-Fiasko, wozu es freilich Klerikus und Cons. gemacht haben".[1]) Das bezieht sich wohl auf eine Aufführung des Stückes. Der Inhalt ist folgender. Karl V., der sich der Welt müde ins Kloster zurückzieht, übergibt feierlich die Weltherrschaft seinem Sohne Philipp. Für den Bastard Don Juan hat er nichts übrig trotz seiner Bitten. Er kennt zu gut seine überragende Bedeutung, überzeugt, er sei nur dann ungefährlich, wenn er gar nichts habe. Als aber der schlaue Kardinal Valdez den düstern, neidverzehrten Philipp überredet, Juan zum Feldherrn zu ernennen, ihm aber ewig die Früchte seiner Siege vorzuenthalten, geht er arglos und versöhnt darauf ein. Bald lernt er den Bruder besser kennen. Nach dem Sieg über Mauren und Türken gönnt er ihm nicht einmal ein freundliches Wort. Trotzdem bleibt er ein treuer Vasall und läßt sich von der schönen Niederländerin Beata nicht erbitten, die Not ihres Vaterlandes, wo ihm alle Herzen entgegenfliegen, zur seinigen zu machen. Als er nun hört, Philipp habe die Absicht, ihn abzusetzen, will er sich in einer Unterredung mit dem Bruder das Kommando für den abtretenden Alba erzwingen. Aber Philipp, der im Bastard nur den beneideten Günstling des Glückes und Erfolges sieht, ist jedem warmen Worte unzugänglich und setzt Juan in Gewahrsam, der ihm, obwohl er seine Truppen hinter sich weiß, den Degen übergibt. Da verschafft ihm der Kardinal, der die sündige Liebe Philipps zu Beaten benutzt, den Oberbefehl in Flandern. Knirschend muß sich Philipp, gegängelt vom Beichtvater, fügen, ein neuer Racheplan dämmert in ihm auf. Er lügt Beaten vor, Juan habe sich verpflichtet, mit Feuer und Schwert

[1]) a. a. O. Vgl. Nr. VIII. IX. X.

in den Niederlanden zu wüten. Juan hat dort zwar gesiegt, trotzdem aber liebt ihn das Volk. Ja, als Philipp ihm den besten Freund ermordet und grausame Befehle übermittelt, ist er bereit zum Abfall. Beata weiß nichts davon. Brüsseler Frauen empfangen ihn. In bleicher Schönheit bietet sie dem Immer-Geliebten den Willkommbecher. Dann trinkt sie selbst vom Gifte, das er enthält. Zu spät erkennt sie aus dem Jubel des Volkes ihren Irrtum. Sie stirbt in seinen Armen, der dem Himmel dankt, daß er ihn so vor Verrat an der Krone bewahrt habe. Er läßt sich ins Lager bringen, um zu sterben als der letzte Ritter.

Wie ersichtlich, ist die Idee einer Tragödie des Neides nicht festgehalten. Wir finden einen musterhaft exponierten ersten Akt, der keine weitere Aufgabe hat, als eine breite psychologische Basis zu bilden, aus der sich dann der Kontrast Don Juan-Philipp bis zur Katastrophe entwickeln kann. Aber da greift im zweiten Akte Beata ein. Solange sie von Philipp als Werkzeug benutzt wird, wäre nichts dagegen einzuwenden, aber sie verfolgt ein eigenes Ziel, das den ursprünglichen Konflikt der Brüder ganz vergessen macht und Juan unter einem neuen Gesichtspunkte zum Helden krönt. Er ist jetzt ein Opfer seines Ehrgeizes, vielleicht könnte man sagen: ein passiver Held des Neides. Seine tragische Schuld ist der Übertritt zu den Niederländern. Wenn aber dieses geringe und motivierte Vergehen des Bastards eine Sühnung durch den Tod findet, wo bleibt die für die bei weitem größere Schuld Philipps? Tatsächlich ist die ursprüngliche Idee nicht konsequent durchgeführt, das Verhältnis der Brüder nicht in alle dramatischen Folgen geklärt. Mit der Gefangennahme Juans bricht die Entwicklung ab, um einer neuen Platz zu machen. Wiederum zwei Helden einander gegenüber, die Kraft des Dichters reicht aber nicht mehr aus, den Kontrast zu erschöpfen und auf die Spitze zu treiben. Lindner hat eine abstrakte Antinomie vor Augen. Er konstatiert sie, belebt sie nicht mehr. Ein Bruch in der Idee, das Drama biegt in eine Liebestragödie aus.

Die Abhängigkeit in der Führung der Handlung und Zeichnung der Charaktere ist auf den ersten Blick deutlich. Schillers „Don Carlos“ ist in beidem bestimmend. Don Juan steht seinem Bruder gegenüber, wie Carlos dem Vater. Sogar die Situation ist dieselbe: die Bitte um den Oberbefehl in Flandern. Hier wie dort

gänzliches Unverständnis ihr gegenüber, Furcht vor Verrat. Valdez ist ein Abklatsch des Domingo. Beata übernimmt Juan gegenüber die Rolle der Königin bei Schiller, wenn sie ihn für die Niederländer zu gewinnen sucht, Philipp gegenüber aber die des Marquis. Er gewährt ihr, als er sie statt seiner Maitresse, der Eboli, trifft, die Erfüllung einer Bitte, die sie, selbst wunschlos, für ihr Vaterland vorbringt, worauf das Weitere ganz in den Verlauf der Posa-Szene einmündet. Philipp ist einfach herübergenommen, nur fehlt ihm die Größe, die er bei Schiller noch hat. Wirkungsvoll tritt er hervor durch die neue Nuance des Neides. Juan sieht ihn vor sich, als er die Nachricht vom Tode des Freundes erhält, voll ekler Schadenfreude:

„Er lächelt
Auf seine Fingernägel, und die leicht
Emporgezogene Lippe zeigt das weiße
Gebiß, wie die Hyäne tut". (V. 3.)

Mit diesem widerlichen Bilde kontrastiert die Lichtgestalt Don Juans, dem alle Herzen zufliegen und der von sich selber am Ende seiner Laufbahn sagt:

„Er hat an mir gemordet zwanzig Jahr
Und doch ist ein Gigant an Rest geblieben:
Muß ich erwarten, bis der Rest gewürgt?
Ich spüre Majestät in meinem Haupt
Und weiß von keinem König als mir selbst". (V. 3.)

Konsequent ist dieser Charakter allerdings nicht. Im ersten Akte faßt er sich selbst, als Karl den Unzufriedenen fragt, ob er sich denn mit einer Insel begnügen werde, in die Formel:

„Seid unbesorgt,
Was ich nicht wert bin, Sire, das nehm' ich mir!" (I. 3.)

Wie reimt es sich damit, wenn Juan geduldig dem Könige seinen Degen ausliefert auf einen schmählichen Verdacht hin, obwohl das Heer darauf brennt, dem Feldherrn Genugtuung zu verschaffen, oder wenn Juan, mit Tode büßend für sein endliches Abschwenken von Philipp, noch Reue darüber erweckt und mit Befriedigung die Strafe hinnimmt? Dieses Märtyrertum steht im stärksten Widerspruch zum Brausekopf des ersten Aktes, zum Giganten des fünften.

Der Einfluß Shakespeares ist in der Sprache und im Dialog wieder lebendig geworden. Einzelne Szenen erinnern an bekannte Vorbilder, so wenn Beata vom Balkon herab mit Juan flüstert (II. 5.), an „Romeo und Julia" oder eine Pförtnerszene an die in „Macbeth". Nach wie vor gelingen Lindner mit sprachlichen Mitteln gute Wirkungen, so wenn Juan sich zu einer Bitte an Philipp entschließt:

„Werft die Harpun' hinab
Und holt das Wort wie einen Hecht empor,
Sonst find' ich's nicht. — (Tritt zurück; für sich:)
Ich soll als Bettler sterben!" (I. 3.)

Lindner hat seinen Don Juan wiederholt umgearbeitet, auch unter dem Titel „der letzte Ritter". So erscheint er noch in seinen letzten Briefen, aus denen bereits der Wahnsinn spricht.[1])

Zum letztenmale flammt das Talent Lindners empor im „Marino Falieri".[2]) Wiederum eine Tragödie des Gesetzes wie in „Brutus und Collatinus". Unter diesem Gesichtspunkte ist der bekannte Stoff behandelt. Erich Schmidt vermutet,[3]) daß Lindner durch Heydrichs Veröffentlichung über den Torso Otto Ludwigs (1874) angeregt sei. Lindner hat ihn zwar offensichtlich gekannt und sich bei seiner späteren Arbeit manches davon zunutze gemacht, doch stellt er schon am 14. November 1873[4]) in einem Briefe an Kuczynski dem Freunde eine Vorlesung in Aussicht, bei der es sich deutlich um das Manuskript des Falieri handelt: „Aber die Lokalansichten von Venedig können Sie mir immer gütigst parat halten. Die Architektur muß färbend auf die Phantasie wirken und den Stil des Jahrhunderts in der Sprache erzeugen". Am 8. Dezember verspricht er in einigen Tagen den ersten Akt vollenden zu wollen. Die Buchausgabe des Dramas ist 1875 erschienen, aber nicht in endgiltiger Fassung. Lindner hat den vierten Akt später noch umgearbeitet.[5]) Der folgenden Darstellung liegt die gedruckte Fassung zugrunde.

---

[1]) Ich kenne nur die Fassung des Buches. Hanstein legt seiner Darstellung, die im Inhalt etwas von der hier gegebenen abweicht, angeblich auch den Druck zugrunde, ohne ihn aber zu zitieren.

[2]) Marino Falieri. Trauerspiel in 4 Akten. Leipzig 1875.

[3]) A. d. B. a. a. O.

[4]) a. a. O. Nr. XIII.

[5]) Vgl. ebd. Nr. XVII.

Bei der Dogenwahl entscheidet sich der Rat der Zehn für Marino Falieri, den Mann aus dem Volke. Pisani, sein persönlicher Feind, ist der Urheber des Gedankens, daß man dadurch den durch Volksgunst so Mächtigen ungefährlich und zum Spielball des Adels machen solle. Damit dies Ziel noch leichter erreicht werde, schlägt Grandenigo vor, den Greis mit der jungen, schönen Angiolina Loredano zu vermählen. Man stößt auf keinen Widerspruch bei der Waise, ja sie hält sich kaum der ihr zugedachten Ehre wert. Falieri, anfangs widerstrebend, verpfändet die Ehre dieses Bundes dem Staate. Bald genug kommt er mit dem Rate in Konflikt. Trotz seiner Fürsprache wird der Arsenalaufseher Bertuccio, Falieris einstiger Waffengefährte, wegen eines kleinen Vergehens hart bestraft. Wie er aber dieselbe Strenge vom Rate fordert, als der junge Adelige Michele Steno, dessen Liebeswerben Angiolina abgewiesen hat, in einigen Versen öffentlich sie und ihn verspottet, muß er es erleben, daß man nur einen Monat Haft verhängt dort, wo genaueste Handhabung des Gesetzes den Tod verlangte. Das entzündet wilde Rachsucht im Dogen. — Marietta, die Tochter Bertuccios und Geliebte Stenos, bevor er sich Angiolina zuwendet, glaubt auch, man werde ihn hinrichten und will sich ihn durch die Rettung seines Lebens verpflichten. Bei ihrem Vater hat sie den Plan eines Aufruhrs erlauscht und den teilt sie Angiolina mit. Diese wieder fühlt sich Stenos wegen dem Gatten verschuldet und will sich so entlasten, daß sie ihn neuerdings zum Retter des Vaterlandes macht und so seine Verdienste erhöht. Sie trifft alle Gegenmaßregeln, so daß Falieri nur den letzten Streich zu führen brauchte. Mit Schrecken erkennt sie, daß Falieri, der sich so rächen will, selber der Anführer der Rebellen ist. Da wird Angiolina selbst zur Retterin des Vaterlandes und läßt den Dogen verhaften. — Er soll als Rebell hingerichtet werden. Sein Verstand hat gelitten. So erweckt er das Mitleid Angiolinas und sie beschließt, den Helden in ihm wieder zu wecken. Er wimmert um sein Leben. Sie zerschneidet seine Fesseln, erinnert ihn an seine Taten, gibt ihm den Degen in die Hand, läßt das Volk, das stürmisch seine Freilassung verlangt, zur Richtstätte stürmen und fordert ihn auf, mit dem Degen als Rebell ein selbstherrliches Regiment zu erzwingen. Der alte Held ist bei dem gefährlichen Experiment in ihm erwacht. Vor allem Volk will er gerichtet sein. — Marietta, die Steno mit

Geld abfinden will, stößt ihm den Dolch in die Brust, Pisani aber wird von Grandenigo wegen seines ungerechten Urteils verbannt.

Das Drama Lindners erscheint mannigfach befruchtet von dem Byrons und dem Torso Otto Ludwigs,[1]) so gut wie gar nicht aber von der Erzählung E. Th. A. Hoffmanns „Doge und Dogaresse", die die Figur Falieris parodiert. Eine merkwürdige Ähnlichkeit des Problems mit dem von „Brutus und Collatinus" fällt auf. Keines der Dramen Lindners ist in Aufbau und Idee so einheitlich geraten wie dieses, nirgends sonst ist der Stoff so ökonomisch abgegrenzt und so restlos bezwungen. Der Fall des Dogen, schon vorgesehen in seiner Wahl, ebenso seine endliche Erhebung, seine seelische Bejahung im Augenblick seiner physischen Verneinung. Angiolina tritt noch nicht so hervor, daß sie, wie Lindner sonst es liebte, ein zweiter, gleichberechtigter Held würde. Hanstein teilt mit, daß Lindner das Stück in einer späteren Bearbeitung die „Dogaressa" genannt habe. Das ließe vermuten, daß er doch seiner Neigung gefolgt ist, den Vertreter des Gegenspiels zu einem zweiten Helden emporzuschrauben. Die ausnahmsweise Einheitlichkeit hat Lindner nun allerdings durch sonderbare Mittel erreicht, vor allem durch das psychiatrische Experiment Angiolinas mit dem geistesschwachen Dogen. Die Technik der Szene (IV. 6.) erinnert stark an Kleist, sowohl an den „Prinzen von Homburg" als an „Kätchen von Heilbronn". Angiolina sagt dem Dogen langsam seine eigenen Worte vor, mit denen er sich einst ein Idyll erträumt hat, bis er aufhorcht, Interesse gewinnt und das Bewußtsein plötzlich in seiner ganzen beglückenden und verurteilenden Gewalt wieder erwacht.

Der große Kontrast zwischen Volk und Adel wird vermittelt durch das Figurenpaar Steno-Marietta. Der Aufbau ist glücklich, am besten wieder im exponierenden ersten Akte. Byron hat sich dadurch, daß er sein Drama gleich mit der Gerichtsszene eröffnet, großer dramatischer Wirkungen beraubt. Bei Lindner wird vorher deutlich Falieris Stellung zum Staate, sein Verhältnis zu Angiolina, der Tochter seiner Jugendgeliebten, der Charakter Stenos exponiert, so daß die Spannung auf die Verkündigung des Urteils bereits einen wirksam vorbereiteten Höhepunkt ergibt, nicht als

---

[1]) Gesammelte Schriften, herausg. v. Erich Schmidt und Adolf Stern. Leipzig 1891—1899. IV. S. 35 ff. S. 279 ff. VI. S. 238 ff.

Exposition wirkungslos bleibt und hinter sich eine große Lücke erzeugt, die erst episch ausgefüllt werden muß, wie es bei Byron geschieht. Ganz restlos ist aber schließlich auch hier die Lösung nicht. Daß dem Gesetze genug getan ist, kann nicht befriedigen im Hinblick auf das Volk, dessen bedrückte Lage an den Beispielen Marietta-Bertuccio so eingehend geschildert ist. Die Volksszenen nehmen hier einen breiteren Raum ein als in jedem andern Drama Lindners. Diese angeschlagene Dissonanz Adel-Volk ist nicht aufgelöst.

Der Charakter Falieris war bei Byron vorgebildet, Lindner geht über ihn hinaus dadurch, daß er auf seinen Brutus zurückgreift. Ähnlich diesem ist er Stolz des Vaterlandes, Held des Gesetzes, aber menschlicher, tragischer. Viel mehr Würde im Hasse und im Verrate hat Lindners Falieri als der Byrons. In seinem Verhältnisse zur jungen Gattin ist keine Spur mehr einer unverständlichen und unnatürlichen Erotik, das darauf Bezügliche auf die Mutter Angiolinas übertragen. So ist er zu seiner Gattin wie ein Vater und nur nach außen wahrt er Namen und Ehre des Gemahls. So geht seine Rache konsequent aus seinem Charakter hervor, der sich nicht blenden läßt vom Schimmer des Glücks, aber auch nicht duldet, daß ein Stäubchen es trübe, als man ihn nötigt, es anzunehmen, und das aus väterlicher Ritterlichkeit, aus kraftvollem Ehrgefühl, das den alten Mann so gut kleidet, und doch zugleich auch aus verständlicher Furcht lächerlich zu werden. Angiolina dagegen ist eine zweite Lucretia: römische Vaterlandsliebe, römisches Gefühl für Recht im Staate, römische Bewunderung für den Helden. Hinter diesen Zügen treten die weiblichen Instinkte zurück. Als Venedig einst eine Schlappe erhielt, ist sie still zu Hause geblieben, während andere Frauen sich an Festen vergnügten. Als Grandenigo sie lobt, daß nicht alle Frauen so dächten wie sie, entgegnet sie:

„. . . . . Was tun sie denn, die Damen, wenn ihr Auge
Dem Krieger nicht ins rauhe Lager folgt,
Und ihre Seele nicht bei Römerfrauen
Zur Schule geht?“ (I. 7.)

Lucretia, Beata van der Anken, die fürs Vaterland den Geliebten opfert, Angiolina, sie sind alle eines Schlages. Steno aber ist eine Wiederholung der Figur des Sextus, die Szene zwischen

ihm und der Dogaressa eine der zwischen Sextus und Lucretia. Auf die Charaktere des alten Loredano und der Lisena, der Amme Angiolinas, ist Shakespeare von wesentlichem Einfluß. Loredano, der geschwätzige Oheim Angiolinas, ist ein zweiter Polonius, die kupplerische Lisena die Amme aus „Romeo und Julia". Auch die Form steht wieder ganz unter Shakespeares Einwirkung: Mischung von Vers und Prosa, der Dialog pointiert und nach Wortspielen jagend. Der Einfluß Schillers ist zurückgetreten, der Ring der Entwicklung schließt sich.

Otto Ludwig ist wohl für die Trennung der Handlung in zwei „Stämme" maßgebend gewesen. Falieri, Angiolina, Steno im Vordergrund, Steno und Marietta im Hintergrunde.

Lindner hat noch zwei Dramen geschrieben, die schon deutlich den Stempel völligen Niederganges tragen. Nur von Brosamen, die vom Tische der Reichen fielen, ist „Der Reformator"[1]) gespeist, eines der vielen Lutherfestspiele. Es zerfällt in drei Teile. Der erste, „Bruder Martin" betitelt, bringt eine Introduktion, wie sie Lindner bereits in den „Modernen Teufeln" verwendet hat. Satan, aus langem Schlafe erwachend, fordert Rechenschaft von seinen Dienern im Saale einer Klosterbücherei. Hier ist das Vorbild, der Brief Engels an K. G. Lessing, auch schon im einzelnen benutzt. Der Trumpf wird wieder mit der Erfindung der Buchdruckerkunst ausgespielt, die nun auch das Buch aller Bücher verbreiten hilft. Noch kann sich aber Satan trösten, denn sein „kluger, treuer Abt" hat die Bibel an Ketten gelegt. Die fünffüßigen Jamben werden nunmehr vom Knittelvers abgelöst. Bruder Martin tritt auf voll faustischer Sehnsucht nach Klarheit. Geister wollen ihn zur Sinnenlust, zur Macht durch den Jesuitismus verleiten. Er sinkt betend über die Bibel. Da zerspringen die Ketten. Der zweite Teil, „Vorspiel, der Ablaßkrämer", soll die Sehnsucht der deutschen Welt nach dem unverfälschten Worte Gottes illustrieren. Tetzel, der den Ablaß für alle Sünden taxweise feilbietet, und ein Marktschreier konkurrieren miteinander. Dieser entpuppt sich endlich selber als Faust. Eine ungeklärte Mischung von Charlatan, Titan und Aufklärer, schaltet er skrupellos mit dem Gute des großen Vorgängers. Tetzel hat vieles von Schillers Kapuziner.

[1]) Der Reformator. Dramatische Dichtung in drei Teilen. Zweite veränderte Auflage. Leipzig 1883.

Dieselbe Szene haben wir ja schon im „Kurprinzen“ gefunden. Licht und Schatten sind recht parteiisch verteilt, Schwarz auf Seite der Kirche recht dick und kindlich aufgetragen:

„Bußzettel für eine Dieberei!
Es kann, wer hundert Gulden gestohlen,
Für zwei Reichsgulden sich Ablaß holen.
Bezahlt er aber der Gulden drei,
So kann er den Ehbruch schon tentieren,
Oder dem Kloster die Nonn' entführen“.

Tetzel wird durch den Junker Jörg ad absurdum geführt, der seinem Knecht zweitausend Dukaten abjagt, wofür er sich vorher schon Ablaß erkauft hat. Jörg tut das, um sein Kätchen heimführen zu können, daß ihm der Geiz der Mutter sonst vorenthält. Luther macht dem Treiben ein Ende, verjagt den Dominikaner und veranlaßt auch Jörg, das Geld wieder herauszugeben. Kätchen und Jörg sind eine Kopie des Paares Faust-Gretchen. In zwei Kaufleuten soll sich offenbar der Gegensatz der Temperamente ausprägen, des norddeutschen, das die Bibel als Problem zu empfinden beginnt, und des sanguinischen, gedankenlosen süddeutschen. Solche Kontraste liebt ja Lindner. Schon in „Stauf und Welf“, in Don Juan und Philipp fanden wir sie. Der dritte Teil, „der Reichstag“, bringt die Reichstagsszene, bei der der Kaiser durch Abgabe zweier weißer Kugeln das Schicksal Luthers zum Bessern entscheidet. Kätchen, nunmehr Jörgs Frau, und Katharina Bora figurieren als Zuschauer bei der Szene, die selbst wieder vielfach Gelegenheit gibt, prophetische Blicke in die Zukunft, namentlich in die der Hohenzollern tun zu lassen.

Das Stück wird in keiner Weise der Größe seines Vorwurfs gerecht. Durch die Parodierung des Gegenspiels, soweit dieser Begriff bei einer Reihe historisch dramatischer Bilder am Platze ist, hat sich Lindner zwar die Sache leicht gemacht, andrerseits aber ihre Würde und ernste Wirkung verdorben. Das Auftreten Luthers als Endpunkt einer historisch zwingenden Entwicklung, die Tragik seines Lebens, die darin besteht, daß sich sein Werk schließlich gegen ihn wendet, dramatisch darzustellen, lag eben außerhalb der Grenzen von Lindners Talent. Die Dichtung ist mehr ein wertvolles Zeugnis seiner Persönlichkeit, seiner ehrlichen ungespielten Begeisterung für Luther, für protestantisches Deutschtum.

Das letzte Drama ist die „Sintflut“,[1]) das den Stoff seiner Novelle „Roccocco-Adel“[2]) behandelt, die ihrerseits wiederum auf den Roman von Dickens „Bleakhouse“ zurückgeht. Die Handlung besteht in der rückschreitenden Auflösung der Vorgeschichte. Leonie hat sich nach einer unglücklichen Jugendliebe, deren Frucht eine Tochter ist, die sie aber für tot hält, mit dem um vieles älteren Marquis de Saint Lô, einem zartfühlenden Kavalier von ältestem Adel, vermählt. Durch einen Herrn von Léry, einen einstigen Freier, den sie abgewiesen hat und der sich nun an ihr rächen will, wird ihre Tochter entdeckt und dadurch ihre Stellung unhaltbar. Sie tötet sich selbst, nachdem sie Léry mit einem vergifteten Dolche ermordet hat. Als Hintergrund dienen Meldungen von den Schrecknissen der Pariser Revolution, der Sintflut. Das Drama ist in seiner vorliegenden Gestalt nicht mehr ernst zu nehmen. Deutliche Spuren des Wahnsinns zeigen sich bereits. Sinnlose Wiederholungen, Unklarheiten und Widersprüche stehen neben Szenen noch immer voll dramatischer Wirkung. — Wir stehen am Ende.

Es erübrigt nur noch einen Blick auf Lindners Bearbeitungen fremder Stücke zu werfen, deren keine im Drucke erschienen ist. 1864 hat er Shakespeares „Cymbeline“ überarbeitet.[3]) Seine eigenen Zusätze sind dabei zurückhaltend und dienen nur zur Verbindung der neuen Szenenfolge, die oft recht gewaltsam ist und nicht immer einen Fortschritt gegenüber dem Original bedeutet. Die Bearbeitung wurde am 12. Oktober und 21. Dezember 1866 in Mannheim aufgeführt.[4]) Interessant für die Psyche Lindners ist es, wenn er sich in der Not und Hast der ersten Berliner Zeit, in der ängstlichen Suche nach Arbeit und Stoffen, dem „Timon von Athen“ zuwendet. Aber er läßt nicht den bitteren, pessimistischen Schluß des Originals stehen, wie er am Ende seiner Stimmung entsprechen könnte, sondern mildert ihn, wie aus der Kritik Frenzels nach der Berliner Aufführung hervorgeht,[5]) bis

---

[1]) Die Sintflut. Drama in vier Akten. Berlin o. J. Als Manuskript gedruckt.

[2]) Die zweite in der Sammlung „Völkerfrühling“.

[3]) Vgl. Shakespeare-Jb. III. S. 370—382.

[4]) Pichler a. a. O.

[5]) a. a. O. I. S. 249.

zur Sentimentalität versöhnlich.[1]) Die Bearbeitung hatte auf der Bühne ebensowenig Glück wie die eines Dalberg, Wehl, Bulthaupt oder Fresenius. Hanstein weist in seiner Monographie[2]) noch vorübergehend auf Bearbeitungen der „Sakuntala", der „Familie Schroffenstein" und Iffland'scher Stücke, doch ist davon nichts bekannt geworden. —

Lindner war einer von denen, für die Schlagwörter wie „akademische Poesie", „Oberlehrertragödien" gemünzt waren und die von solchen Stichen gepeinigt wurden. Vom Vorwurf des Epigonentums läßt er sich nicht freisprechen, aber es lebt in ihm auch, allerdings halb versteckt, die Erbschaft einer anderen Epoche fort, die, wie sie einst Überleitung zu einer neuen Entwicklung gewesen ist, in ihrem Fortleben bei Lindner schüchtern eine Wiederkehr ähnlicher Ideen andeutet. Man werfe noch einen Blick auf die Motive und Gedanken, die Lindner eigentümlich sind. Zweimal finden wir die feindlichen Brüder, in „Stauf und Welf" und im „Don Juan d'Austria". Lindners Fürsten stehen einsam, freundlos, bemitleidet in der Welt; aus zahlreichen Figuren, die an Posa erinnern, spricht „Männerstolz vor Königsthronen". In den „Modernen Teufeln", in „Zwei Frauen", zuletzt in der „Sintflut" nimmt er den Kampf gegen Konvention und Gesellschaft auf. Der junge Marquis de Saint Lô verteidigt noch in Lindners letztem Drama die Rechte der Liebe und des Herzens gegen den mehrhundertjährigen Adelsbrief seines Geschlechtes. Das sind Motive, typisch für den Sturm und Drang. Auf dieses Fortleben derartiger Tendenzen in Lindner hat zuerst Paul Friedmann aufmerksam gemacht.[3]) Und damit verbindet sich die Achtung vor dem strengen Gesetze und seine Verherrlichung in „Brutus und Collatinus", in „Marino Falieri". Damit verbindet sich ein ängstliches, unselbständiges Pochen auf die Theorie der Klassiker, ein vollständiges Unvermögen, der eigenen Zeit gerecht zu werden. Streng konservativ verschließt er sich gegen Wagners Musikdrama,[4])

---

[1]) Vgl. August Fresenius, Shakespeares „Timon von Athen" auf der Bühne. Shakespeare-Jb. XXXI. S. 82 ff.

[2]) a. a. O. S. 111.

[3]) „Das Urbild des Epigonen. Zum Andenken an Albert Lindner", in „Masken", Wochenschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses. II. Nr. 13.

[4]) „Aus dem dramatischen Atelier". a. a. O.

schroff wendet er sich gegen Nietzsches „Geburt der Tragödie", die dafür eine Lanze einzulegen sucht, und trifft so mit dem Autor zusammen, wenn dieser später selber gesteht, daß er sich dadurch das Problem „verdorben" habe. Verständnislos sieht Lindner eine neue Anschauung, ein inniges Verwachsen von Leben und Kunst sich vorbereiten, und doch leidet er an dieser Begrenztheit seiner Natur, sucht sich auf seine Weise mit dem Neuen auseinander zu setzen und scheitert dabei. Auch als Dichter ist er kein Proteus. Ein äußerliches, nur wenig verändertes Kostüm mußte die mangelnde Verwandlungsfähigkeit immer wieder bemänteln. Gern verdirbt er sich ein Sujet, selten wird er restlos damit fertig. Hier gelten Laubes Worte, die er anläßlich des „Marino Falieri" spricht: „Es gärt ein strenges Element in diesem dramatischen Dichter, welches oft künstlerisch zu weit ausholt, den Geschmack hart beim Kopfe faßt und für die Szene schwer besiegbare Wendungen zum Mittelpunkt macht".[1]) Sein Wollen aber, seine Gesinnung ist edel. Noch in den Tagen des Wahnsinns schreibt er einmal an Kuczynski: „Nehmen Sie meine Bücher: suchen Sie jede Zeile durch; wo ist eine Stelle, die nicht von Königstreue, Manneswort und Pflichterfüllung spräche?"[2]) Er konnte mit Recht und gutem Gewissen so fragen. — Für das Problematische, Unzeitgemäße und Epigonenhafte seines Wesens hat ihn sein Schicksal hart genug büßen lassen.

[1]) Werke 32. Bd. S. 91.
[2]) a. a. O. Nr. XX.



